

کتابخانه مرکزی  
بنیاد و ایرانشناسی اسلامی



مرکز تحقیقات جمهوری اسلامی

# فصول

مجله النقد الأدبی

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الأول  
العدد الرابع  
يوليو ١٩٨١  
رمضان ١٤٠١

٤

# فصول

مجلة النقد الأدبي

عاشور الثاني

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود  
سهير القلماوى  
شوقي ضيف  
عبد الحميد يونس  
عبد القادر القط  
مجدي وهبة  
مصطفى سوييف  
نجيب محفوظ  
يحيى حقي

رئيس التحرير

عزالدين اسماعيل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

مدير التحرير

سماي خشبة

سكرتيرة التحرير

اعتدال عثمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

## • الاشتراكات من الخارج :

من سنة واحدة (أحد) ١٥ دولارًا للفرق و ٢٥ دولارًا للبريد - حلة جيا  
مطويات البريد (البلاد العربية - ٥٠ دولارًا - دولار)  
أمريكا وأمريكا ١٥ دولارًا

## • ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

عند وصول - طبع العربية للثقافة للكتاب شارع كوروش النيل - وادي -  
القاهرة - ج.ع.م. فريد طبع ١٠٠٠ - ٧٧٥٢١٠٠ - ٧٧٥٢١٠٠ - ٧٧٥٢١٠٠

## • الإعلانات

تتلقى على ج.ع.م. فريد ٥٥٠ أو مدفوعة بالتصديق

## • الأسطر في البلاد العربية

طريق ١٥٠ - طبع - طبع طبع ١٥ دولارًا للفرق - البريد ١ دولار -  
طريق ١ دولار - مطوية ١٥ ليرة - ليرة ١٠ ليرة - الأورد - حلة جيا -  
طبعة ١٥ دولارًا - المطوية ١ حلة - ج.ع.م. فريد ١٥ دولارًا -  
الفرق ١٥ دولارًا - ج.ع.م. فريد ١٥ دولارًا - ليرة ١ حلة

## • الاشتراكات

## • الاشتراكات من الداخل

من سنة واحدة (أحد) ٣٠٠ ليرة - مطويات البريد ١٠٠ ليرة  
ترسل الاشتراكات بمراسلة بريدية حكومية

١	لما قبل .....
٦	هذا العدد .....
١١	التحرير .....
١١	شوق صيف .....
١٩	عبد الوهاب الياني .....
٢٣	وجهة نظر حول قضيتي «الطفل والنشيب» .....
٢٩	عبد بدوي .....
٣٩	توظيف المقطعة في القصيدة الحديثة .....
٤٩	محمد فؤاد أحمد .....
٥٩	مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين .....
٦١	عز الدين إسماعيل .....
٧٣	نقد الشعر المعاصر: نموذج تطبيقي .....
٧٣	عماد الريحي .....
٩١	الأساقى والبنية .....
٩١	كمال أبو ديب .....
١٠٧	الضمير الأسطوري للشعر الحديث .....
١٠٧	أحمد كمال زكي .....
١٢٣	الترجمة الصوفية في الشعر العربي الحديث .....
١٢٣	عبد مصطفى هدار .....
١٤٩	أزمة الشعر في العصر الحديث .....
١٤٩	محمد زكي المشايخي .....
١٥٥	الأرومانية في الشعر الحديث .....
١٦٣	نعم عطية .....
١٧٣	التيقن بين العقاد وميلتون .....
١٧٣	حمدي الشكوت .....
١٩٣	أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث .....
١٩٣	ماهر شفيق فريد .....
٢٠٧	لغوة العدد .....
٢٠٧	إعداد: أحمد بدوي .....
٢٠٧	الواقع الأدبي .....
٢٠٧	نجربة نقدية .....
٢٠٩	طاهر أسلمية في شعر شوقي .....
٢١٩	صلاح فضل .....
٢١٩	قلب الشاعر لأن القاص الشاب .....
٢١٩	حمادي صمود .....
٢٢٧	واحدان كرماني .....
٢٢٧	البحث عن قضية في سيرة رامي وشعره .....
٢٣٥	طه وادي .....
٢٣٥	محدث الجبل .....
٢٤٣	مناجيات أدبية .....
٢٤٣	قصائد أمل حيدر .....
٢٤٩	فريدل غزول .....
٢٥٥	واحدة وعشرون مجرا .....
٢٥٥	محمد بدوي .....
٢٥٥	ملحمة البنية .....
٢٥٥	عبد الفتاح النيدى .....
٢٥٩	الانتماء في ديوان أمي نظود لائلها .....
٢٦٣	سعد الدين حسن .....
٢٦٣	الكتابة بسيف الفخر على بن الفضل .....
٢٦٦	أحمد عتر مصطفى .....
٢٦٦	ملحقات شاعر رومانتوس .....
٢٦٦	وليد منير .....
٢٧٤	عرض دراسات حديثة .....
٢٧٤	علم اللغة وعلم الشعر .....
٢٧٩	عرض: نيتا إيرلهم .....
٢٨٥	المناجيات الشعرية الحديثة .....
٢٨٥	عرض: اعتدال عثمان .....
٢٨٥	في بحر الشعر .....
٢٨٥	عرض: محمد يونس عبد العال .....
٢٨٩	الدوريات الأجنبية .....
٢٨٩	التيقن القصيدة ٤: بهاء جاهين .....
٢٩٣	الدوريات العربية .....
٢٩٣	رسائل جامعية .....
٢٩٥	الابنية المروحية في شعر صلاح عبد الصبور .....
٢٩٥	حمدي وصفي .....
٢٩٦	رسائل في الأدب المعاصر .....
٢٩٦	نقد أسير الوجود .....
٣٠٢	تقارير .....
٣٠٢	الابداع الفكري للفنان .....
٣٠٢	حسن حني .....
٣٠٩	مناقشات .....
٣٠٩	لصوت لمن .. ولماذا .. وكيف ؟ .....
٣١٢	قزاد دزله .....
٣١٢	هذا الحلقه ونقدها الأدبي .....
٣١٤	أحمد عطية .....
٣١٤	تصويبات .....
٣١٤	ماهر شفيق فريد .....
٣١٥	بليوجرافيا .....
٣١٧	كتابات محمد الأول .....
٣١٧	إعداد: ألفت عبد الرحيم .....
٣١٧	ترجمة: محمود عباد- داسن كاول .....
٣١٧	This issue .....

## قضايا الشعر العربي



# أما قبل

نحت هذا العنوان كتب ألفاظ أخرى ، لكنها نعتى الآن ، وما كنا نود لها أن نعتى ، وما كنا نعلم أن نستبدل بالتقديم نعتاً . وما كنا نرجو أن نستبدل بالحوار عزاءاً ، ولكن ها هو واحد من أشرف فرسان الكلمة ، من أنبل من كتبوا الشعر ، يتركنا راحلاً ، معانقاً شجر الليل . ومبحراً في ظلمة الموت .

وعبر علينا أن نعتى صلاح عبد الصبور . في هذه المجلة . فهي مجلته ، نحمس لها منذ أن سمع فكرتها ، ومنحها فرصة الوجود ، ولم يغفل عنها بكل ما كانت تروج من عونه ووقته وجهده . وبالأمر . فقط . كان يتسم للعاملين بها ، وبمصح عباراته الخادة المرحمة إرهاباً العمل وقسوته . أكان يقول لنا الوصايا الأخيرة وهو يحدثنا عن « زكاة الوقت » التي لا بد أن يذبحها المثقف من دمه وعرقه ؟ ! أكان يخلف عنا بعض آلامه عندما حاول تخفيف آلامنا ؟ ! أكان يترك أحلامه عن الكلمة التي نعتى أمة ودبعة بين صفحات أشعاره ؟ ! أكان يحسد بموته . الخاطف . ما سبق أن قاله من أن الإنسان ابن الموت هو نفسه الإنسان خالق الحياة ؟ !

لقد مات صلاح عبد الصبور الجسد . ولكن صلاح عبد الصبور الكلمة لا يمكن أن يموت . وهل يموت من علمنا أن نعلم بالمستقبل ؟ ، ومن لقنا حكمة النبي الذي يحمل سيفاً ؟ ، ومن علمنا معنى الظلم ومعنى القهر ؟ ، وهل يموت من تنقل كلماته الريح السواحة . لعل فراداً ظمأنا يستعذبها ، فيوفى بين القدرة والفكرة . ويزاوج بين الحكمة والفعل ؟ ، وهل يموت من علمنا أن تنفس في قبعان الزمن الآلي حتى نخرج للشيطان الضوئية ؟ ، وهل يموت من لقنا رؤيا المستقبل :

الزمن الآلي بالنجمين الوضامين على كفيه  
الحرية والعدل  
الزمن الكاسر للذلة والظلم كما تنكسر زجاجته اسم  
الزمن المطلق للأشياء لتحمّل حيات الحبيب  
السحرية .

لم يكن صلاح عبد الصبور واحداً من سكان الحدائق الجرداء . ولم يكن واحداً من من مشعوى الكلمات . ولم يكن تاجراً بضاعته المذاهب والنظريات . ولم يكن يتنقل بين الأقاليم والعواصم والأنظمة مثلاً تنقلب الحرياء . لقد كان فارساً نبيلاً . آمن بالكلمة التي تبث أمة . والحلم الذي هو جنين الواقع ، واحترق بالإبداع الذي يغير الحضارة ، ولم يخش شيئاً سوى الحق . ولم يكره شيئاً كرهه للمزايمة والمناجزة بالالفاظ .

لقد أضاف صلاح عبد الصبور إلى الشعر العربي . مع القرآن له . بعد المعاصرة الذي افتقده طويلاً . ولم يكتف بتأسيس حماسة جديدة . ومعجم شعري معاصر . ولم يكتف بتأكيد حضور القصيدة الحديثة . بل أضاف إلى هذا كله إنجازاً درامياً باهراً . أكد وجود الشعر المسرحي ، ونقله إلى نجوم لا حدود لما وراءها من كثر . وظهر ما اتسم عوالم الإنسان وآفاق الواقع فتح أبعاد التأمل في الكون وما وراءه ، فأصبحت قصائده . مثل مسرحه . جزءاً لا يتجزأ من وجدان المثقف العربي المعاصر .

أيمكن . والأمر كذلك . أن يموت الشاعر العظيم الذي حول كلمات الناس في بلادنا إلى خلق جديد . نجسده تأملات في زماننا الجريح . وأحلام نشد الفارس القديم . فوما . إلى الإبحار صوب مدينة العشق والحكمة . لقد واصل الشاعر العظيم معاناته طوال ربع قرن من الزمان . يكتب كلماته في وجه الريح حتى نقهر الموت . إن حضور صلاح عبد الصبور ، في أعماله العديدة ، حضور الحياة التي تستدير بوجهها عن زمن قديم إلى زمن جديد .

وربما انكسر جسد صلاح عبد الصبور تحت وطأة الموت القادر . ولكن صلاح عبد الصبور الكلمة يظل حياً . ومن المؤكد أنه كان يسخر من الموت عندما همس جسده الموهن بلسان روحه المتوهجة :

قد عبت إذن . لكن كلماتي ما خابت  
فستأني آذان تأمل إذ تسمع  
تصدر منها كلماتي في القلب  
وتلرب تصنع من ألفاظي قدره  
وتشد بها عصب الأخرع  
ومواكب تمشي نحو النور . ولا ترجع  
إلا أن تسلي بلعاب الشمس  
روح الإنسان المقهور .





صلاح عبد الصبور ( ٣ مايو ١٩٣١ - ١٤ أغسطس ١٩٨١ )

تخرج من كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٥١

مركز تحقيقات كميبيوتر علوم إيس دي

#### عمل

- |      |   |                   |   |
|------|---|-------------------|---|
| ١٩٦٤ | ١ | مأناة الخلاج      | مدرساً  |
| ١٩٦٩ | ٢ | مسافر ليل         | محرراً أدبياً بمجلة روز اليوسف                      |
| ١٩٦٩ | ٣ | ليل والمجنون      | محرراً أدبياً بالأهرام                              |
| ١٩٧١ | ٤ | الأميرة تنتظر     | مديراً للنشر بالدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر |
| ١٩٧٣ | ٥ | بعد أن يموت الملك | مديراً عاماً للنشر بدار الكاتب العربي               |
|      |   |                   | رئيساً لتحرير مجلة (الكاتب)                         |

#### وكان عضواً

- |      |   |                          |  |
|------|---|--------------------------|--|
| ١٩٦٠ | ١ | أفكار قومية              | بالمجلس الأعلى للثقافة                 |
| ١٩٦٠ | ٢ | أصوات العصر              | والمجلس الأعلى للصحافة                 |
| ١٩٦١ | ٣ | ماذا ييل منهم للتاريخ    | والحاد الإذاعة والتلفزيون              |
| ١٩٦٦ | ٤ | حق ظهر الموت             | ومجلس أكاديمية الفنون                  |
| ١٩٦٨ | ٥ | قراءة جديدة لشعنا القديم | مستشاراً ثقافياً بالهند ٧٨/٧٧          |
| ١٩٦٩ | ٦ | حياتي في الشعر           | رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ |

#### دواوين شعرية

- |      |    |                          |      |   |                     |
|------|----|--------------------------|------|---|---------------------|
| ١٩٦٠ | ٨  | وتيق الكلمة              | ١٩٥٧ | ١ | الناس في بلادى      |
| ١٩٧١ | ٩  | رحلة على الوردى          | ١٩٦١ | ٢ | أقول لكم            |
| ١٩٧٢ | ١٠ | مدينة العشق والحكمة      | ١٩٦٤ | ٣ | أحلام الفارس القديم |
| ١٩٧٢ | ١١ | قصة الضمير المصرى الحديث | ١٩٦٩ | ٤ | تأملات في زمن جريح  |
| ١٩٧٨ | ١٢ | النساء حين يتحطمن        | ١٩٧٤ | ٥ | شجر الليل           |
| ١٩٨٠ | ١٣ | كتابة على وجه الريح      | ١٩٧٩ | ٦ | الإبحار في الناكورة |



هذا العدد

داخل سياق . بل سياقات . أوسع منه . تعين على إدراك الخصوصية وفهم المغايرة

### وتوظيفه للأقمنة

من ناسجة ثانية . في يحيى محمد زكي العشماوى ونعم عطية .

الأدبي والبحاث



هكذا يبدأ العدد يبحث شوق خفيف عن « القديم الجديد في الشعر العربي » . حيث يصبح الشعر الحق شعراً مطلقاً يتجاوز الزمان والمكان . لأنه - على عكس العلم - يتعامل مع حقائق النفس الإنسانية والطبيعة البشرية . وحقائق النفس الإنسانية وطبيعتها - فيما يقول شوقي خفيف - ثابتة لا تتغير في جوهرها . ولذلك يظل الشعر المتصل بها خالداً . قد يكون هذا الشعر قديماً من حيث زمن نظمته وظهوره . ولكنه جديد من حيث زمن تأثيره . إن الشعر يصدر عن الطبيعة الإنسانية المستقرة في أعماق الناس . وهي أول أركانه التي تبدو أقرب إلى المحتوى المحي فيه . أما أركانه الأخرى - الإيقاع . والخيال . والصياغة - فهي أقرب إلى الشكل الذي يفتدى الحياة في هذا المحتوى . وبفضل عليها نصارتها التي لا تبلى . ومن هذا المنطلق يدافع شوقي خفيف عن شعر المديح العربي الذي ثابت عليه بعض الأدواق باعتباره ضرباً من ضروب الملح والارتفاق . ولكنه - هذا المديح - لما يرى شوقي خفيف - بصورة البطولة العربية الخالدة على مر التاريخ . أما مقدماته فتصور عاطفة الحب الخالدة . بل إن قصيدة المديح تضم - إلى جوار تصوير الأبطال العسكرية العربية . والحديث عن الحب والغيرة - حكماً تصور نخوة الشاعر وخلاصة فلسفته في الحياة من الجاهلية . ولذلك كله سيظل هذا الشعر يعيا حياة متصلة في الوجدان العربي . لأنه سيظل يفتدى الأجيال الحاضرة والمستقبل . محمداً طاروفاً العربية التي لا تنفهر . ومصوراً لها الحقائق الإنسانية التي لا تبلى ولا تتغير .

إن هذا الثبات الذي يتحدث عنه شوقي صعب . هو نفسه ما يحاول عبد الوهاب البياتي أن يفر منه ويتفبه . ولذلك فهو حريص في أخذ عن « الشاعر العربي المعاصر والتراث » أن يؤكد مجموعة من المواقف . أهمها أن التراث ليس قيسة ثابتة ثباتاً نهائياً . وليس مجرد تراكيم لحبرات أو معارف أو كتب . وليس الماضي الخفى وحده . وإنما التراث عملية تشكيل مستمرة يعيد فيها الشاعر النظر إلى الماضي . إلى نفس الوقت الذي يسهم فيه في تشكيل الحاضر والتوجه حسب المستقبل . ولذلك فالتراث هو ما ( كان ) و ( يكون ) و ( سيكون ) . ويبدأ الشاعر المعاصر النظر إلى التراث من زاوية الحاضر . ليعيد من خلاله النظر في ما ( كان ) لعله يتفهم اتجاه الحركة إلى ما ( سيكون ) . ومعنى ذلك أن كل عودة إلى التراث تحمل منظوراً مغايراً . يعدل اتجاه الماضي . ويسهم في إضافة بعد تفسيري من صنع الحاضر نفسه .

ومن هذه الزاوية يمكن أن يفسر عبده بلوى ، الطلل والشيب ، في مقدمة القصيدة القديمة ، ليرى فيها بعض مآزاة شوقي فيسيف من جوانب ذاتية ، ولكنه يضيف إلى ذلك ما يسيطر على الحديث عن «الطلل» من اهتمام بالمكان المفقود ، حيث يغدو الطلل رمزاً لعالم مفقود وزمان ضائع ، يود الشاعر لو يستعيده ، وهو يظل يأسى لفسياده أو تهيمه ، فلا تسيطر عليه - في هذا الحين - سوى نظرة الحزن ، التي لا مكان معها للفرح أو السعيد على المدن التي تقام أو القصور التي تنشأ ، ولكن هذا الحين المرتبط بالطلل يمكن أن يكون حيناً إلى عالم علوي يغدو فيه الطلل عند شعراء الصوفية رمزاً معانياً ، فالطلل عندهم مكان لتجلى الخبيب ، والخبيب هو النبي أو الله ، وسواء كان «الطلل» رمزاً لعالم أرضي أو علوي فإنه رمزاً لمكان ضائع وزمن مفقود ، يشرق عليه متكرر في تجاوز المكان والزمان معاً ، ولذلك يبدو «الطلل» وثيق الصلة بالشيب ، فالشيب هو كذلك رغبة في التجاوز ، يعانها الشاعر مناجاة حين يعد نفسه محاصراً بالليل وأخوه والمشاعر ، و«الشيب» - بهذا المعنى - نوع من النداء والحنين إلى الجنس الآخر في مجتمع قاس يعيش فيه الشاعر في بيته معادية ، ولذلك فهو حنين إلى زمن آخر ومكان آخر ، يتحقق فيه المرحى بدل العجز ، والاتحاد بدل الانقسام .

هذا البعد التفسيري الذي يضيفه عدده يدور على « الظل والشيب » ، متوacula مع تفسيرات سابقة عليه . يعمل المقدمة القصيدة وظيفة أخرى غير استمالة القلوب واستدعاء الإصغاء . على نحو ما تحدث به ابن قتيبة قديما . وجعل « المقدمة » أقرب إلى أن تؤدي وظائف رمزية ذات صلة بالمغزى الأساسي للقصيدة نفسها . ومن هذه النقطه يطلق محمد فصح أحمد الجاقش « بوظائف المقدمة في القصيدة الحديثة » . وهو يؤكد - منذ البداية - أن « المقدمة » يمكن أن تؤدي وظائف متعددة في القصيدة الحديثة . نكتها - في كل مرة - تكشف عن ثوب من الأزدواج . مبعثه ذاتية المبدع ودوافعه من ناحية - وموضوعية الشكل التصويري الذي يخسد هذه الدوافع من ناحية ثانية . وبقدرة ما يفضي ذلك الأزدواج إلى الحاضر فإنه يفضي إلى الماضي . فيصل بين تجربة الشاعر وتقاليده سابقة . يحاول الشاعر تعديلهما ليحقق تواضعا مع القارئ عبر مواروث تصويري يجمع بينهما . هكذا يستبدل محمود حسن إسماعيل - مثلا - المعاناة الابداعية بالمعاناة الغزبية والعنابية في مقدماته . نبحث نبدو المقدمة عنده وكأنها صلافة قنية . أو استمطار للوحي الشعري المشود . ونقرن الأطلال عند صلاح عبد الغفور برحالة المعنى إلى الشاعر . حيث يتبنى صطوق الرحلة القديمة . ليحل محله متطوق الرحلة الجديد . ونحل الارتحال في الشعر محل



الارتحال في المكان . وقد يغلب السيب دلالة رمزية تقترن بعنصر المطر . فتبحث أسطورة البعث في مقدمة «أنشودة المطر» للسياب . والمغايرة بين السياب وصلاح عبدالصبور - في هذا المجال - أشبه بالمغايرة بين محمود حسن إسماعيل وإبراهيم ناجي وعلى محمود طه ، مغايرة ترجع إلى الشاعر الحديث في توظيف «المقدمة» . هذه المغايرة - في جوهرها - تعبير عن حضور التراث في وجدان الشاعر ، وتعبير - بالمثل - عن تعديل الشاعر لعناصر هذا التراث كي تتناسب مع مفهومه الخاص عن الشعر .

ولكن ما مفهوم الشاعر المعاصر عن الشعر ؟ إن هذا المفهوم يختلف من شاعر إلى آخر ، ولكن هناك مجموعة من العناصر المشتركة بين الشعراء تشكل مفهوماً عاماً . ويتبع عز الدين إسماعيل هذا المفهوم «في كتابات الشعراء المعاصرين» . وهو يبدأ بما قاله الشعراء عن لحظة ميلاد القصيدة . تلك اللحظة التي تشبه الخدس . والتي تؤكد أن الميلاد الفعلي للقصيدة ليس إلا مرحلة متأخرة من حياتها ، وتؤكد القصيدة - عندما تولد - تغدو كائنًا مستقلاً عن الشاعر مبدعها . إن هذا الاستقلال يمثل نقيصاً للمفهوم الرومانسي الذي يرى في القصيدة «تعبيراً» عن مشاعر الشاعر . كما أنه نقيص للمفهوم الكلاسيكي الذي يرى في القصيدة «محاكاة» لأحداث وقعت قبل وجودها . وبقدرة ما يؤكد هذا الاستقلال أن الشعر خلق للواقع وليس محاكاة له أو تعبيراً عنه . فإنه يؤكد أن الشاعر لا يفصل عن الواقع بل يتعامل معه على أساس من «رؤية» تحاول أن تصوغ من هذا الواقع «رؤيا» تغير من الشاعر والواقع على السواء . قد يحاول بعض الشعراء أن يصل بين هذه «الرؤيا» و «الأيدولوجية» . وقد يحاول بعضهم الآخر أن يجعل من الرؤيا مغامرة تعصف بالأنظمة الثابتة للأشياء . ولكن «الرؤيا» - في الحالتين - تتطوى على أبعاد معرفية وأخلاقية . وسواء قلنا إن الشعر معرفة أو حلم فإن الشعر - في الحالتين - تأثير وإيحاء . يزود المثلث بخبرات جديدة . تمكنه من إدراك أعمق . يتجاوز معه وضعه الراهن إلى وضع آخر ينطوي على ظفر أخلاق بالنفس . مثلاً ينطوي على تحرر دائم من أسر ما هو جامد أو متخلف . ولذلك كان الشعر - عند الشاعر المعاصر - مسئولية تمتد من السعي وراء الظفر الأخلاقي بالنفس عند الفرد لتنتهي بالثورة عند المجتمع . حين يتحد الشاعر مع الناس . وسواء كانت المسئولية في الشعر أخلاقية أو سياسية فإنها تظل مرتبطة بالإبداع المستمر لواقع متجدد . بنى الجمود والثبات . ولكن الإبداع المستمر للواقع لا يتحقق إلا بالإبداع المستمر للغة . والانتقال من «اللغة» - الإيضاح - التي تمثل القول إلى «اللغة» - الإشارة - التي تمثل التجدد . وعندئذ يبدو التغير الحاد في اللغة وكأنه محاولة واعية من الشاعر المعاصر لتدمير أبنية قديمة للرعي . ونأسس أبنية جديدة له . ولا شك أن هذه «اللغة» - الإشارة - سوف تصدم المثقفي . ولكن صدمة المثقفي شرط أساسي كي يحقق الشعر المعاصر غايته الأساسية وهي تغيير القارئ وتغيير الواقع .

ويؤازر وعي الشاعر المعاصر بأهمية اللغة وعي الناقد بضرورة التركيز على لغة القصيدة المعاصرة . ولكن هذا الوعي النقدي يتحرك على أساس من مناهج مختلفة . إنه يدفع - في جانب منه - إلى التحليل الذي يرصد العلاقات اللغوية ليصل إلى معنى القصيدة ، ويدفع - في جانب ثان - إلى التحليل الذي يفرص إلى ما هو أبعد فأبعد . ليكتشف العناصر التركيبية لبنية ونسق . يتفاعل كلاهما مع الآخر في مستويات معقدة . هكذا تواجه بحث محمود الربيعي في «لغة الشعر المعاصر» . حيث نتوقف عند «نموذج تطبيقي» يحلل فيه قصيدة «أجمل من عينيك لا» . للشاعر فاروق شوشة . ويعتمد التحليل - عند الربيعي - على مجموعة من المبادئ الأساسية ، أولها أن اللغة في الأدب ليست مجرد وسيلة لغاية . بل هي غاية في ذاتها . وثانيها أن المعاني الشعرية لا تقع خارج التركيب اللغوي للشعر بل تكمن في داخله . وثالثها أنه لا سبيل لنجاح التحليل إلا بدراسة القصيدة كاملة غير منقوصة . ورابعها ضرورة الصبر والثبات عند كل كلمة وجملته . إن كل قصيدة - من هذا المنظور - تكشف - من داخلها - عن قيم روحية وذهنية بعيدة المدى . ولا سبيل إلى اكتشاف هذه القيم إلا بالتحليل اللغوي المتأن . ويحاول محمود الربيعي أن يتعمق في تحليل قصيدة فاروق شوشة . ليكشف عن عمليات التنظيم اللغوي التي تجعل من قصيدة فاروق شوشة رمزا للبحث الذي يقوم به صوت مفرد يسعى إلى التوحد في ذات جديدة . وقد تكون هذه الذات الجديدة فتاة جميلة . أو أي شيء آخر سواها . فليس المهم - في رأي محمود الربيعي - الوصول إلى إجابة محددة عن المعنى النهائي للقصيدة . وإنما المهم هو ارتياد الشعاب اللغوية للقصيدة ذاتها .

ويبدو كمال أبو ذؤيب - في الأساق والبنية - قريباً من مسلمات محمود الربيعي في الظاهر . ولكنه يتجاوزها إلى مسلمات أخرى . فتواجه تعارضاً بين منهجين . أقرب إلى التعارض بين «البنوية» و «النقد الجديد» . والحديث عن «الأساق والبنية» نظير لدراسة سابقة قام بها كمال أبو ذؤيب . محاولاً أن يؤكد طغيان ما أسماه «النسق الثلاثي» في الأعمال الأدبية والفكر الإنساني عموماً . وهو يحاول - في دراسته هنا - اكتشاف الأساق المميزة في ثلاث قصائد لبدر شاكر السياب . ويوسف الخال وأدونيس . ويركز على وظيفة الأساق . لا من حيث هي دالة أو غير دالة فحسب . بل من حيث قاطعتها الكلية في البنية . وعلاقتها بتنامي القصيدة ورؤياها الجوهرية . والجديد - في هذه المحاولة - هو اقتراب التحليل البنيوي من إدراك ما أسماه نوسيان جولدمان «رؤية العالم» . وهو اقتراب قاد تحليل أي ذيب إلى التركيز على الرؤيا الواعية التي تنمينا قصيدة السياب لدور الشاعر أو البطل في التاريخ . ومن ثم ملاحظة الكيفية التي تنامي بها بنية القصيدة حول إدراك عيشية هذه الرؤيا لانتفاء دور البطل في التاريخ . وذلك لانعدام قدرة الفن على تغيير العالم . ويمثل هذا التهج التحول يفضي التحليل اللغوي . للبنيات الصغرى في قصيدة أدونيس . إلى الانكشاف إلى رؤيا العالم التي نجدها القصيدة . وترتبط

بالإيمان بالبحث والساؤل والمغامرة والقلق . بوصفها المواقف لحركة الحياة المتجاوزة . وهي رؤيا بلورتها فئة من المثقفين العرب استجابة عميقة لواقع التخلف : في الثقافة العربية المعاصرة . ويقدر ما يبدى التحليل - في الأساق والبيئة - اهتماماً بالدلالات المتولدة عن النص . والأبنية الأشمل التي تولد عنها النص . يبدى التحليل اهتماماً بالعلاقة الوثيقة بين النسق . جوهرية للنص . ويبدو الدور البيئي للنسق دوراً متغيراً . قد يعمق الرؤيا التي تصوغها القصيدة . وقد يعوق نمو هذه الرؤيا . لكن الأمر لا يتوقف عند هذين الاحتمالين فحسب . بل يمتد لي طرح احتمالات أخرى لا يمكن تحديدها تحديداً نهائياً إلا بمزيد من الدراسات النصية .

وهناك أبحاث أخرى تركز على الشعر المعاصر . ولكن من منظور أوسع من زاوية التحليل اللغوي التفصيلي المدقق . ومن هذا المنظور يدرس أحمد كمال زكي علاقة الشعر بالأسطورة في محاولة من محاولات « التفسير الأسطوري للشعر الحديث » . ويقدر ما يؤكد أحمد كمال زكي العلاقة بين الشعر والأسطورة . يؤكد أن الرمز الشعري يمكن أن يتقل إلى القارئ - عن طريق اللاشعور - خبرات قديمة تتصل بالمازج العليا . ويتدرج « التفسير الأسطوري » من البسيط إلى المركب . فيتوقف - أولاً - عند « الإشارة » . حيث تبرز الأسطورة من خلال علامات تفضي إلى أساطير . تمثل استجابة لزرعة فية أو أخلاقية عند الشاعر . ويتوقف التحليل - ثانياً - عند تحول الأساطير إلى قصص رمزية ( أليجوريات ) . تمثل مكونات من مكونات رؤية الشاعر المعاصر للعالم . أو تمثل معادلاً لموقف الشاعر كله . ويقدر ما يلتفت التحليل إلى الثيمات الأسطورية في بناء الصور . يتأني التحليل إزاء شاعرين محددين - صلاح عبدالصبور . والبياتي - ليرصد توظيف الأسطورة في شعرهما . ويقارن بين استخدامهما للأسطورة . واستخدام غيرهما من الشعراء . وتسرّب نقمة تقييم أساسية في الدراسة . تعارض الاستخدام الزخرفي لأسماء الأساطير . واللعب غير المجدى برموزها .

ويتوقف محمد مصطفى هداية عند العناصر الصوفية في الشعر المعاصر . مركزاً على ما يسميه « النزعة الصوفية في الشعر الحديث » . وما يقصده بالنزعة الصوفية - من هذا المنظور - هو التصوف بمعناه الإنساني العام من حيث هو استبطان منظم لتجربة روحية . ويقدر ما يؤكد محمد مصطفى هداية الدور الذي لعبته الحركة الرومانسية - خصوصاً في المهجر والسودان - في تأكيد النزعة الصوفية في الشعر الحديث . يؤكد إلحاح الشاعر المعاصر على العناصر الصوفية في تشكيل قصائده . ويقدر ما يلفتنا إلى تعريف الشعر - الرؤيا - عند أدونيس . يلفتنا إلى أسماء المتصوفة الذين أصبحوا أئمة مهمة في شعر صلاح عبدالصبور وأدونيس والبياتي وغيرهم . وترتبط النزعة الصوفية - بعد ذلك - بمجموعة من الظواهر . أولها الانسحاب من الحياة بماديتها وحشوتها . وثانيها فقدان الشعور بالأنا حيث يصبح الشاعر المفرد جمعاً . وثالثها التنبهر أو رؤية الأشياء الكائنة في صورة مختلفة عن حقيقتها الظاهرة . ورابعها القدرة على التنازل إلى المستويات الأعمق في النفس البشرية . وخامسها وحدة الوجود التي تقرر وجود حقيقة عليا هي الحق الظاهر في الموجودات . وسادسها الفرد الذي يصل ما بين الصوفية والشعر المعاصرين . وإن اختلف محتوى الفرد وهدفه ما بين هؤلاء وأولئك . وسابعها لغة الرمز الذي يمثل مجازاً مشتركاً ما بين المتصوفة والشعر المعاصرين . خصوصاً في قصيدة القناع التي يخصص فيها الشاعر شخصيات مثل بشر الحافي والغزالي والسهروودي وابن عربي .

والقناع رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة . تنأى به عن التذوق المباشر للذات . دون أن يخفى الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره . ولقد انتشرت قصائد « الأئمة » في الشعر العربي المعاصر انتشاراً لافتاً . أصبحت معه ظاهرة تستحق الدراسة الثانية . ولكن مثل هذه الدراسة لابد أن تواجه بضخامة المادة ووفرة الأئمة . ولا حيل - إزاء هذه الضخامة وتلك الوفرة - إلا الاختيار الدال . ولذلك يتوقف جابر عصفور في « أئمة الشعر المعاصر » عند قناع واحد فقط . هو قناع « مهيأر الدمشقي » . لأدونيس . ولكن اختيار قناع واحد لا ينفي ضرورة التحديد الأول للخصائص التي تنطوي عليها « الأئمة » في الشعر العربي المعاصر . ومن ثم المفارقات التي تميزها عن غيرها من العناصر الرمزية . وأهم هذه المفارقات ما يتصل بالتوتر بين صوتين - صوت الشاعر وصوت الشخصية التي يمثلها القناع - وما يتصل بالأبعاد الزمانية المتعددة للقناع نفسه . ويشكل هذان اللذان من المفارقة مدخلاً إلى فهم قناع « مهيأر الدمشقي » . يفضي أولها إلى الكشف عن خصائصه الخيالية التي تتجاوز به الماضي والحاضر . ويقضي ثانيها إلى الكشف عن العناصر الأسطورية التي تتحول لتصبح عناصر تكوينية في بنية القناع . ويمثل هذا الفهم يتم التركيز - أولاً - على العناصر الأربعة للكون ( النار . الماء . الهواء . التراب ) باعتبارها عناصر رمزية تفضي علاقاتها إلى الدلالة الأساسية للقناع . لكن هذه الدلالة تتحول - في النهاية - لتصبح دالاً يفضي إلى مدلول يتصل بموقف أدونيس الشاعر من العالم الذي يعيش فيه . ولكن الوقفة عند هذا المدلول اللاحق تفضي - مرة أخرى - إلى الشعر فتفضي إلى الدال الذي يتكرر - عند هذا المستوى - في شعر أدونيس كله . ويتكرر « مهيأر » في دواوين أدونيس . ليصبح - من ناحية - عنصراً تكوينياً في قصائده قد لا تحمل اسمه ولكنها تحمل صفاته وملامحه . ويصبح - من ناحية ثانية - رمزاً مبطناً في قصائد ترتبط كل الارتباط باسمه .

وبأنى المحور الأخير لهذا العدد ليقبلاً من الشعر العربي المعاصر إلى الشعر الغربي . ولكن الانتقال - في هذا المحور - انتقال التعرف على جانب آخر من جوانب الشعر العربي المعاصر أو الحديث . ومن هذه الزاوية يبدو حديث محمد زكي العشماوي عن « أزمة الشعر في العصر



الحديث « متصلاً بالموضوع الأساسي . صحيح أن الحديث يركز على أزمة الشعر العربي - في زاوية من زواياها - وبعد زمني من أبعادها . ولكن هذا التركيز يكشف عن الصلة الوثيقة بين الشعر ومتغيرات العصر . فيعود بنا إلى المقولة الشائعة عن العلاقة بين تغير الشعر بتغير إيقاع العصر . ولذلك يؤكد مقال العشماوي أن أزمة الشعر - في العصر الحديث - جزء من أزمة الإنسان المعاصر في صراعه مع القيم . مثلاً يؤكد أن هذه الأزمة لا تنفصل عن تطور العلم وسيطرة المادة على التفكير البشري منذ مطلع القرن العشرين . ويتوقف المقال عند ثلاثة من الشعراء الإنجليز - ولیم بظلمیتس - و. د. ه. - لورنس - و. ت. س. - إليوت - مثلوا باتجاهاتهم الفكرية مرحلة تعتبر من أهم المراحل في تطور الاتجاهات الأدبية الحديثة . وأبرزوا - بإبداعهم - التناقض البين بين المثال الذي يحلمون به والواقع الذي عاشوا فيه . ورغم أن الشعر - بعد هؤلاء الثلاثة - حاول المصالحة بين المثال والواقع - إلا أن الأزمة ظلت ماثلة في إنتاج و. ه. آودن . وستيفن سبنسر . وداي لويس . وغيرهم . وما حدث في إنجلترا - فيما يقول العشماوي - حدث في غيرها - بل تصاعدت الأزمة بعد الحرب العالمية الثانية . فسطعت نزعات أشد عمقا من الفرويدية والسيريالية . وكلها نزعات تؤكد أن كثيرا من الشعراء ورجال الفكر يعانون من أزمة فكرية ونفسية تختلف في حقيقتها عن الأزمات التي مرت بالحضارة الأوروبية في أزمانها السابقة .

وفي هذا السياق يبدو مغزى الحديث عن تمرد بعض صور الشعر العربي على التقاليد السابقة . وتبدو السريالية بمثابة صيحة احتجاج على ما تعارف عليه العصر . وتبدو الكتابة « الأوتوماتية » وكأنها الوسيلة لتدمير العالم العقلي الثابت . ولذلك يتوقف نعیم عطية متحدثاً عن « الأوتوماتية في الشعر الحديث » والأوتوماتية هي الكتابة التلقائية المنحرفة . حيث لا يحدد العقل المنطقي موضوعاً مسبقاً . بل يتحرك اللاوعي بلا تصميم سابق . لتدفق الكلمات من اللاوعي في آلية تحاكي المنطق التقليدي . ونتيجة هذه الكتابة لغة غريبة . لا تخضع لما تفرضه له اللغة العادية من أصول . وقصيدة عربية تبدو خالية من المعنى المتعاند . ولكنها تظل مع ذلك منطوية على معنى ما . لأن لها ارتباطاً - على مستوى اللاوعي - بالوجود الإنساني ذاته . ونقودنا هذه القصيدة إلى عالم أشبه بالحلم . حيث تنطلق كائنات مضمرة بلا روابط أو فواصل . ويتخلل العقل عن دوره كمصفاة أو رقيب . ليصبح مجرد تابع لسيطرة اللاوعي . ورغم مصاعب هذه الكتابة وخطورتها . ورغم ما قد يبدو في النظر لها من تعلل بين اللاوعي والوعي . إلا أنها تمثل حالاً تسيطر فيه الرؤيا ويتحطم فيه نظام الأشياء . ليبدو الفرد نغمة أساسية تتخلل الإبداع كله . ولا شك أن قراء أدونيس خصوصاً في ( مفرد بصيغة الجمع ) يمكن أن يواجهوا بعض التجليات العربية لهذا اللون من الكتابة . فواجهوا بعض جوانب التشابه بين الشعر العربي والشعر العربي . ولقد تأثر الشعر العربي المعاصر - بالمثل - بأزمة الشعر التي تحدثتها محمد زكي العشماوي . فمثل الشعراء ما كتب إليوت . ووجدوا في أزمنة الروحية تجاوباً مع جوانب من أزمنتهم . ولكن هؤلاء الشعراء أدركوا أن أزمة إليوت غير أزمنتهم . ومن المهم - في هذا السياق - أن نلفت الانتباه إلى الخلاف الجذري بين مقتل « الحلاج » في بغداد - عند صلاح عبدالصبور - ومقتل « بيكيت » في الكاندرائية عند إليوت . ومن المهم - أيضاً - أن نلفت الانتباه إلى النغمة المضادة التي تواجهها قصيدة « الفراع » لأدونيس قصيدة « الأرض الخراب » لإليوت .

لكن هذا كله يؤكد تأثر الشعر العربي للمعاصر بالشعر الغربي . بل إن هذا التأثير يمتد إلى بدايات الشعر الحديث نفسه . فيصبح موضوعاً للدرس المقارن الذي يتوقف عند التأثير والتأثير . وفي هذا الإطار تأتي دراسة حمدي السكوت المقارنة عن « الشيطان بين العقاد وميلتون » . لتزسد جانباً من جوانب تأثر العقاد بصورة الشيطان عند ميلتون في « الفردوس المفقود » . وبالتفسير الذي قدمه الرومانسيون . خصوصاً شيللي . لهذه الصورة . وفي هذا الإطار - أيضاً - تأتي دراسة ماهر شفيق فريد عن « أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث » . وكلتا الدراستين تطرح قضايا تثير النقاش والحوار . أما حمدي السكوت فيؤكد تباعد ملامح الشيطان عند العقاد عن التراث العربي . ومغايرتها للصورة الإسلامية . واقترباها من صورة الشيطان الغربية . بكل ما فيها من تمرد بشير التعاطف . وأما ماهر شفيق فريد فيؤكد - على عكس ماهر شائع - أن محاولة شعرائنا ونقادنا محاكاة ت. س. إليوت إنما هي محاولة لم تؤت من ثمرة - باستثناء حالات قليلة تعد على أصابع اليدين - غير ابتلاء الشعر بالثكلت والحذقة . ترى هل كان الأمر أمر « محاكاة » أم أمر « تأثر » ؟ وهل كان شعراؤنا ونقادنا يطاردون أوزة بريئة بلا فائدة أم يحاولون الاستفادة ليصوغوا تجربة مغايرة ؟ إن الأمر في حالة إليوت . شأنه شأن حالة ميلتون . يبحث على التساؤل . ويثير التأمل المجدد . لكنه في كل حالته يقود إلى جانب آخر من جوانب الشعر المعاصر .

ومن المؤكد أن هذه الجوانب لا تكتمل إلا بمزيد من الحوار والمتابعة ويسهم هذا العدد في ذلك كله - فضلاً عما سبق - بتدوينة التي تتابع « قضايا الشعر العربي المعاصر » وبالتقديم القوي لمجموعة من أهم دواوين الشعراء في مختلف الأنظار العربية . وليس هذا - بعد - هو كل ما تضمنه العدد . ولكن أن الأوان لأن يمارس القارئ بنفسه مهمته في القراءة .



# القديم الجديد

## الشعر

### □ شوقي ضيف

لعلنا لا نعلم إذا قلنا إنه لا يوجد قديم في الشعر . إلا إذا أردنا بذلك التعبير عن زمن ظهوره . أما بعد ذلك فهو متجدد دائماً كأنما نظم بالأمس . إذ لا تزال نقرؤه ولا يزال يجد متعة فيه كما وجدها معاصروه . بل ربما كانت متعنا به أكثر من متعتهم لكثرة الأيدي والأبصار التي تناولته وعلفت عبه شارحة مفسرة من لدن ظهوره وإنشاده إلى اليوم . والشعر بذلك يظل نصراً جديداً مخالفاً باحتمالية . لا نصيبه آفة الهرم والشيخوخة . لما نظمته هوميروس في القرن التاسع قبل الميلاد وما نظمته امرؤ القيس في الحاهلية لا يزال يحيى بيننا ولا تزال له نفس الحدة التي كانت له . لم يشخ ولم يهرم . وهي ليست جدة مادية . بل هي حدة روحية إن صح هذا التعبير . فالحدة في الأشياء المادية تبي وتلفي . أما في الشعر فيبقى بكل ما لها من بهاء وشباب لا يبرول أبداً . وهو حق في الإنسان الذي ينظم الشعر سريع الزوال . أما في الشعر فلا يبرحه يوماً . فهو دائماً شاب ودائماً جديد .

حدثت قصرات واسعة . بحيث إذا قرئت على كتاب فيه سنوات تُعدُّ على أصابع اليد الواحدة أو أصابع اليدين ولم يُبدُ صاحبها في طعنه الجديدة - النظر فيها استجدت من حقائق علمية متصلة به أو مودعة فيه قد صيبت . ولم يعد صالحاً للقراءة . ولذلك يرجع طلائع العروم في الخامعات وأسائنتها إلى آخر طبعات الكتاب ، وكان الطبعة الأخيرة منه تلمى الطبعات السابقة كما يلقي علمنا الحاضر العلم الماضي بكل فروع من أنحاء ومبريقا وكيمياء وغير ذلك من مختلف العلوم .

وهذا لا يحدث في الشعر أبداً ، فـ شعر عصر لا يلقي شعر عصر آخر . وشعر شاعر لا يلقي شعر شاعر آخر في عصره أو في غير عصره ، إذ يحمل الشعر من حقائق ثابتة حالدة فيه على مر العصور وعلى ألسنة جميع شعرائه في الأزمنة المتعاقبة . حقائق النفس الإنسانية وكل ما يتصل بها

ولأدبه على ذلك كثيره . على أن أوضحها أن كل شعر أنتجه إنسانه لا يزال يرفق في اليوم . وعمره عندما أنشئت في أي عصره ومضمونه بعدد في كانه من كتاب فصله عن شعر من شطوطه أو يستمع من أبيه . إذ يجب أن يبقى مصوراً دون أي تعديل أو تصحيح حتى لا يسجل عليه أي شبهة أو حتى تزيين . وتوضح ذلك أنه توضيح للمادة بين شعر في أي عصر ساد وفي الشعر الذي نظم فيه . فإن الحقائق العلمية تتحول من عصر إلى عصر بحيث تبطل كثيرتها وتحل محلها حقائق جديدة في العصر التالي . لما يأتينا عما يحدث لتلك الحقائق في العصور التالية . ومن هذا كتاب حقائق العلم عبرة . بل كانت متغيرة من زمن إلى زمن شديدة التعبير . ثم يعمد إلى كتاب علمي سابق لعصره تفقد حقائقه قسماً . إذ يعرف الآن غير العلم من أنه قهر و كان

من نزعات وهرائر ورغبات وعواطف وأحاسيس ومشاعر وحواليج ، وهي حقائق كانت تنفج في نفس الإنسان البدلي كما تنفج في نفس الإنسان المتحضر على مر القرون حتى القرن الحاضر ، حقائق لا تتغير ، لم تتغير في الماضي السحيق ولا في الماضي القريب ، ولم تتغير في الحاضر ولا في المستقبل . لأنها تفصل من جوهر مستمر راسخ في الإنسان ، هو الطبيعة البشرية . وهي ثابتة فيه بكل انفعالاتها وكل عواطفها من حب أو كره أو غصب أو حزن أو سرور ، فكل ذلك جاثم في داخله ، وجامع معه الأمل والبأس والرجاء والتمسك والخوف . حوما من عاطفته إلا تداعبها أحاسيس ومشاعر كثيرة . ولأنها عاطفة الحب مثلا ، فإنه يداعبها أحاسيس شتى . بعضها بيل رفيع ، كما يتضح في الحب الأملاني النبوي ، وبعضها أرضي غريزي .

يعرض في الجامعات الأوروبية حتى القرن السابع عشر ، فإنه أصبح اليوم في الطب متعلما بالقياس إلى ما حدث في هذا العلم من تطور هائل . ولذلك لم يعد يُفرض في أي جامعة أوروبية . ولو كان ابن سينا حيا في اليوم لعل صفحات كثيرة منه ولأصناف إليه صفحات جديدة كثيرة . وربما أعاد كتابته جملة ، بخلاف أشعاره وما كرمها قصيدته المشهورة عن النفس التي وصف فيها أدوارها من هبوطها من عالم الغيب إلى صاحب في عالم الشهادة ثم صعودها إلى عالمها الساري . وهو يستلها بقوله

هبطت إليك من أهل الأرفع  
ورقاء ذات تدليل وسميع

ومع أن الطبيعة الإنسانية ثابتة مستقرة بين جوانح الإنسان إلا أنه يحدث عليها كثير من التحويلات وكثير من الأسرار . وكثير من الأحلام وكثير من الأفكار . ولعلنا إن عاطفة الحب ، إنها قد نشأ عن إعجاب بوجه مشرق أو نظرة فائقة أو لؤلؤ شمر أو رنين صوت أو حديث عارض . حتى إذا وقع الحب في شباك الحب تنازعت أحلام لا حصر لها . ولكل من أحب حلمه في حبه . ولا يسبح حلمه بطلان طلكل حلم صوره المفردة . وهو ما جعل لكل شاعر من كتابي الحب أشعاره العرابية المنفردة . ولا يستطيع القول بأن الحب في العالم سترتف . بل إن مثلا حينئذ مثل من يقول إن الأرض ستترقب عن الدوران حول الشمس

ومثل الحب جميع العواطف الإنسانية . فهي ثابتة وحالدة في الإنسان . وكل ما استعاضه بغيرها عن مركزه هو شيء من السيطرة عليه . أو بعبارة أدق على بعض دوافعه . فلهذا لا السيرة بها . وما تفتت في بعض كالمهر في أعاليه . فإن أحدا لا يستطيع أن يرد بعبارة . كل ما يمكن هو أن يحدث من عبادة بعض الشيء . وكذلك الشأن في طبيعة الإنسانية وجدول مشاعرها ورغباتها وميولها وأهوائها وعواطفها فإنها دائمة تتدفق من الأيام الأولى في الحياه البشرية إلى اليوم ، أيام أن كان الإنسان . يرب نشأة البعثة . يصبح بأصوات عامسة مودعا فيها أحاسيس ومشاعر . محاكاة لأصوات الطبيعة من حوله . آملا أن يخلق تلك المحاكاة غنة لسانه . ومع الزمن للتناول استطاع أن يحل الخطر الأكبر منها في ضرورات عيشه . ومعنى محاكاة جهادا شاقا محيا بكل ما بعد إليه من هذه المحاكاة الصورية للتعبير عن أحاسيسه وحوالجه الوجدانية . واستفاد له الشعر بعد طول الجهاد والعناء

وأحد الإنسان العربي وغير العربي في أدوار زمنية متلاحقة يحاول شق النفس أن يسوى للشعر نظاما موسيقيا متكاملًا في سببه ومقاييسه العميق . ومضت كل أمة تتحد شعرها أداة للتعبير عن مشاعرها وإراء الحيات والعواطف من حب ومغص ومرح وحزن . ولا يزال الأداة التي تحفظ خوالجها ونصوصها إلى اليوم . وهي خوالج ومشاعر تخرجنا دائما من غاب الموقن الراتل إلى عالم جديد . سواء أودعت في أشعار جديدة أو كانت مودعة في أشعار قديمة ومسا . وإن كانت في واقع الأمر جديدة أو قل شابه . لأنها دائمة مابضة بالحياة . لا هموم ولا تكبر وكل شيء حوالها من آثار المعرفة الإنسانية يكبر ويشيخ وقد بيل وفي . أما الشعر فهي بل شاب تنشأ من أدرا أحادا . وخير ما يصور ذلك شعر ابن سينا وعلمه بانطس . فقد ألف في الطب كتابه ، القانون ، المشهور فيه والذي كان

وقد حتى النفس باسم الوراق أي المهمة ويقول إنها كانت في أصل السباوي الأسمي . ويريد به عام العقول المبردة . وجبست إلى الحصى الأرضي الأدنى . لتعلم ما لم تكن تعلم في عام الشهادة الجديد . ويعبر هذا الدور وكأنها فيه برق تألق حينئذ ثم انقوى بل كأنه لم يتألق ولم يلمع . ثم يصف صعودها إلى السماء ومعرفة أسرارها . ويقول ٢٠ دحنته كارهة . يد م تكن تزيد الهبوط من عالمها المنوي . حتى إذا عاشت فيه أسست إليه فلما حان وقت فرقتها خرجت عنه كارهة وقد كشفت عنها العطاء . ولعل في ذلك ما يمكن لمعرفة هذه القصيدة الرائعة التي صور فيها ابن سينا قصة النفس الإنسانية . ولو أنه كان حيا يرب اليوم ، مثل كلمة من . ولا يفتح لفظة . وهو معنى ما يقوله من أن شعر جديد دائما . شاب دائما يحقق حيوية دائمة . وقد تحوت هذه القصيدة بـ مع فكري غريب صائلا بيل منه شعر . المهجر الأمريكي وغيرهم

وعلى في ذلك ما يصور من بعض النحور خلود الشعر ومكانه من الرمن لما قضا آتيا من أنه يصدر عن الطبيعة الإنسانية المسيرة في أعين الناس . وهذه أولى أركانها . وركن ثان هو الإبداع فكل شعر لابد فيه من إيقاع يبعث له أن ينقطع من محرى الزمن على حطيات وحدانية . كان يمكن أن يصح من الإنسان في الأبد قد هو يفتنه كما يستفاد من إيقاع حار يحملها تستعصى على البناء والعدم . ومعروف أن العرب في أحاطة استطاعوا أن يحكموا هذا الإيقاع إحكاما دقيقا بسبب موسيقية متكاملة . بحيث نتم للقصيدة وحدة في الهم وتنصح في كل بيت نفس الرنات مع قرار القافية الثابت . وركن ثالث هو الخيال وما يثر في القصيدة من تصاوير . تعرض استكمال التأثير في السمع . وركن رابع يوجد أيضا في كل شعر هو الصناعة وقد نشأ هذا الشعر الصالح كل ما استطاع من رصانه وصناعة وروى وعدونه

وهذه الأركان الأربعة هي المقاييس الفنية الأساسية في كل شعر لامة من الأمم . وبها ظل باقا خالدا وهل قدعه . كجديده . ببعض حيوية لا تنضب أبدا . بل ظل قدعه حديدا كما كانا نظمته شعراؤه بالأسس مها بعد عصره ومها مرت عليه احضار المتطورة . وحقا يتطور الشعر من عصر إلى عصر . وتحدث فيه تحولات تستند من مجتمع وحضارته وثقافته . ولكنه لا يفاس بها جميعا ولا تتحد معايير للحكم الفني عليه وتكون سب بصور اشاعر في شعره إدراكه للحياة . وهو إدراك بد حيل في محضه وكل ما يتصل به من هموم ومبادئ وعنائات . وهو لا يحد من محضه من أسماء بل نشأ فيه وتنعكس عليه من علائق شتى .

ويعتبر يصحح أن الشعراء يعزلون عن مجتمعاتهم ويعيشون في أبراج صلبة . بل هم دائما فصلهم بها وبأفرادها وشائج كوشائح دوى الرحم . وشائج لم تتداع يوما ولن تتداع أبدا .

ومع هذه الشائج ومع هذا الترابط الوثيق بين الشاعر ومجتمعه لا يصح أن يحكم على الشاعر من خلال مجتمعه وما فيه من قيم حضارية أو ثقافية أو أخلاقية أو جنسية أو سياسية . لأنه فن مستقل عن كل هذه القيم . ومعروف أن هؤلاء حكم قديما على الشعراء من وجهة نظر أخلاقية . هذا إسم يفسدون الشباب إذ يعلوهم بأخلاق وعواطف غير مثالية . ويدبت صردهم من جمهوريته . ورد عليه تلميذه أرسطو فقال بهم يفسدون المراسم الدينية في الشباب من مثل عاطفة الخوف حين يعرضون عبيد غائبين من مائيم . وتحادل النقاد الفرنسيون في القرن الماضي صوبلا في هذا الموضوع وهل ينبغي أن يقدم الفن الأخلاق أو لا يمر هذه الخدمة . وبحثت كتبة القائلين بأن الفن للفن لا لخدمة حاجته عن أخلاق أو غير أخلاق . لأن للفن شعرا وغير شعر عالمه المستقل . ويبالغ بعض النقاد في التصريح عن ذلك حتى يقولون إن القول بأن مجتمعه يفسد أخلاقه أو غير أخلاقية كالتقول بأن المثلث المتساوي لأصلاخ أخلاق وشئت المتساوي الضلعين غير أخلاق .

ومما هو خمسة وعشرين عاما نادر بعض شباب ثورة عفيفه على نون من ألوان الشعر يعرف هو المديح . وشركهم في الثورة بعض شيوخ نقاد إن هذا اللون كان كله ملقا ودياء للحكاه ولم يترك أصحابه من العيش . وهو شعر جدير بالأزدراء هو وما يقصد إليه من تعاده وسبته للكسب اددى . وحرى بنا أن نثريه بقرآن من تاريخنا الأدبي . وفي أيامنا هذه متأسفا . لأننا نلغى من الكسب انصر عن حياتنا السرية وانصر معه حرص الشاعر على أن يكون له المدح - كما كان يحدث أحيانا في الألمان السالفة - بعينه ضد صروف الحياة وينجح له شيء من إبدان يستعين به على العيش في دنياء . فكل ذلك تغير . ولم يعد يوجد ليام من نحى حياته في نظم مدائح ملقة . بسبب ما حدث في حياتنا من تغير . بل ما حدث في حياة الشاعر المعاصر هذه . إذ أصبح لا ينتج ولا يقد شعره هذا المدح أو لذلك . إنما ينتج ويقدمه للجمهور من حبه . وهو لذلك يتفق بأهوائه وميوله سلبية وغير سببية

وليس معنى ذلك أن شعر المديح الذي أصبح أسلما من جاهلية حذر بأن تشكر له وأن تشكر منه سب في عادة الأئمة حينا حرص على مهمته وروحه أشد الحرص ونصحه إلى صدور في حلة وكبار . ذلك أنها صوّرت ضد العصر الجاهل الصورة العريضة الخالدة على صفحات التاريخ . وصوّرت ولا نظرية الجاهل منحه منه مثلاً رغبة شباب جديدة . ثم صوّرت بطولات العصر الإسلامي وفتحاته العظيمة التي امتدت من الهند وأوسط آسيا إلى قرطبة في الأندلس . ومهت تصور بطولات نقدة والجهلاء العظماء في العصر العباسي . وصيرت لذلك مثالا هو أن نقصور إمبراطور يربطه امتنع عن أداء الجزية التي كان مفروضة على بلاده في عهد هرون الرشيد . وكتب إلى الرشيد يعلم بذلك . فكتب الرشيد إليه على ظهر كتابه . من هرون أمير المؤمنين إلى مقور كتب الردء قد قربت كدبت بابل الكافرة . ولطواب ما براه لا ما سمعه والسلا . وبعض أرسد حخافله الصالحة على أنس

المصري : وافتتح مدنة هرقة . فارتاع بفعور وأخذ المرقع من كل جانب . وتعهّد الرشيد أن يؤدي إليه الجزية صاعرا . ونقرأ في كتب التاريخ سردا لذلك الفتح لا بصور بقوه هذا النصر العسكري لشجع السلمي وعبره في تصويره راعنا هذا النصر العسكري للرشيد وحموده روعة شديدة . روعة كانت تملأ نفوس الشباب العرب حبه وحفاة للبود عن حياه ودق اعتناق أعتابهم وأعداء لإسلامه والمروية دقا . ومدائح أنى تمام وانحدرى لقواد الدولة العباسية في رمها تجد انتصاراتهم على الروم وغير الروم نجسدا رائعا كان يذيع الحبة في نفوس الجود العرب . فإذا هم يستحقون صنوع أعتابهم سحفا دريما . وياهيك بانتصارات سبب الدولة على جهود الروم وقادهم وتربيتهم هم شر محرق . وقبض له للشبي الشاعر الفارس ليصور كيف كان يترن صواحن الموت درود وتنحن حموعهم مخف . وليس شعر الخبي في انتصارات سير حارة قصائد طابة سمع فيها صليل السيوف وحسب . بل كثير منها ملاحم حرية ترعر باحق الشديد على أعداء العرب وما ينبغي أن ينقوه من الموت الذي لا يبق ولا يذر . ونسأ أبو شامة هذه المدائح الطولية الجزية في كتابه الروضتين الذي وصف فيه معارك نور الدين وصلاح الدين مع الصليبيين . فكل معركة لها سترد أحداثها تاريخيا . ثم يذكر القصائد الرائعة التي لجسد بطونهم وصوتهم بجرهمها . وتخصبا علما مرفوعا أمام الشباب العربي حتى لا ينفوا من الصليبيين باقية . وما زالوا يقتلون صبيهم ويأسرون حتى حرجت بقاياهم نادة مودولة إلى البحر المتوسط وما وراءه . ولصبر دور عظيم في هذا العهد العسكري وفي عهد الظاهر بيبرس الذي هزم لنتار في موقعة عين جالوت هزيمة ساحقة . وهي محسنة في أشعار مدحه من كبار الشعراء المصريين وغير المصريين . وما من ربيب في ابن الشعراء أقاموا لأقطاب العرب مدائحهم على مر التاريخ تماثيل لا تلي أبد . وليس بيت من بقدر مديح حين يكون دياء وفاقا وزلي . وليس بيتا من يقى به . غير أن فرق . بل مرفقا واصحة به وبين هذا المديح الرفيع الذي يعمل لنا عهد العرب العسكري . والذي يقيم لهذا العهد تماثيل خالدة . ولنا من الحق والغلة بحيث نخطمها ونلثمها لقوة قائل إن المديح كان شعر تكسب وتقول . كلمة يرسلها دون معرفة حقيقية بشعر المديح وتاريخه وتطوره

ولو أن من ينبغي على شعرائنا مدائحهم قرأ شيئا منها لعرف أن شاعرها الأول الجاهل خصها موضوعات إنسانية مهمة . فقد كان يندوها بذكريات حبه في الشباب أو بالشبيب والفرل . وهو بذلك يريد قصدا أن يقتنحها بالحديث عن الحب العاطفة الإنسانية الخالدة . حتى يحدث سامعه إليه . وحتى يحدوا عنه شيئا من العدة العاطفي يملكون به إذ يخطبهم عن تلك العاطفة المحرية المحبة ومدى تأثيرها في صفة ويعرض المادح مشاهد الطبيعة في رحلة صحراوية له لا تزال تروى في هذا من ساطعة بدوية وصور لطيفة . ويهتس قصيدته مجموعة من إدراكاته لدنياء في طائفة من الحكم والخبرات من شأنها أن تصقل فهم سامعها بحياة وعمله . كثر قدرة على التصبر والحكمة السليم على لائب . وهدد الموضوعات لإصاعة في المدحة الجاهلية أمدت المدحة الحديثة بعدد مدد شعرة كثيرة يذيعه فقد مضى الشعراء في تصور مدحه مقدمون لمدائحهم بالعرف على لأصلاخ ومطامير حب في شرب وناحيت مصور . هه حسيهم بن محبوبهم وطماهم بن الشبي نصمهم ونقراهم الفاتح وعيوبهم السارد على ش كفة قرب حريري مصنع مادحة تعد انكث من مروان



وَدَعُ ثَمَعَةَ خَادِ مَبِكَ وَحَبِلْ  
إِنْ قَوْدَاعَ إِلَى الْحَبِّ قَلِيلْ  
تِلْكَ الْقُلُوبُ صَوَابًا قَبِيْلُهَا  
وَأَرَى الشَّغَاءَ وَمَا إِلَيْهِ مَبِيلْ

وسمير سببه في مقدمات مدائح بارقة وصفاء النفس ونداء الطبع  
وتلف في الاستطاف والتشكوى . ونداء أسراب من ذلك عند  
عاسبين لا يكاد يحصى . وحتى الممدحة المطلوبة من يرادون بحفظها  
معدلين بها . يمر لأهمهم اعتناهم في كثير من الأحيان . وأشهر أبو نواس  
بأنه كان يدر على تلك الخدمة دعيا إلى استبدال الخمر بها . وهـ مكن  
ثوره فبه بل كانت ثوره حصا ية . ثم بعد ذلك فكان هو نفسه يصبر  
في الأطلال حين يقدم بها بين يدي مدائح . وربما كان من أروع ما يصبر  
فيه . بينه المشهور في مطلع مدحته المسماة للأمين

يَا دَارُ مَا فَعَلْتَ بِكَ الْإِيَّامُ  
فَامَنْتُكَ وَالْإِيَّامُ لَيْسَ تَصَامُ

وإنه يأتي بلعب الذي يرتج الأبياء بدار صاحبه . ويضع  
الأسى في نفسه لأن أهدأ لا يصعب . ثم للدار من الأيام . والببت أنبه  
حكمة صالحة . كل يستصيح أن يلتصق فيه ما سقط منه . ويصعب  
آثاره من ديار وغير ديار . ويصعب من وتسل وغير آمان . وكان  
شعبية الأطلال في الشعر العربي كانت أقوى من شعبية أبي نواس  
وثورته عليها . فحبره له . وجعلته يفتقر مروح بيت قبل في الأطلال  
والدار الدفة . عن الأقل . حتى ربه

وقد نصح بروج السبب في مقدمات المدائح بحاسة ومشتحات  
حواسب منه . في جد . و . صفة من يعزل . أخذت حد . ومطبع  
من يابس وغيرهم من رواد الشعر العربي وأيضاً عند من تلاه من  
الشعراء . ومن يستصيح أن يعرض في هذا المقام أهمل صانف هذا  
العرب وروثه التي نأخذ بالألب . لأنها أكثر من أن تحصى أو  
تستقصى . ولكن أن يعرف أن كثير من الشعراء الناجين المشهورا جميع  
بعض المعزى ويصبر بأسمائهم في مدائحهم وعزهم . أشهر من بعده  
ومرهم صاحب الأغاني فصلا في أعاليه سوى حديثه عنها في برحة  
مشار . وأشهر أبو المعاهية نعة وله في حبه لها وشعبه بها فحدث  
صريقة . وأشهر أبو نواس حاد وقع لها صاحب الأغاني فصلا طويلا  
في كده . ومن يصعب د . من أن مكب عن أحد هؤلاء الشعراء كتابة  
دقيقة إلا إذا صور حبه في مضمراته العربية المفردة وفي مقدمات  
مدحه . ووضح إن أن حد كبت صاحت السبب في إنشاء الجملوة أو  
المفردة الشعرية في دحائه . فصلا عن تحيل أشعره فيها من روعة  
شعرية . وملتق في تمام وعزته لكثير في مدائحهم وما جعل من معا  
وصور طرعه كقوله

أَجَلُّ بِحَمْرَةٍ لَوْعَةٍ إِيْفَاؤُهَا  
بِالْتَّمَعِ أَنْ تَرْدَادَ طُولَ وَقُودِ

عنى حمرة من بوح حاصر حمرة روعة لا تطفئ التي دموع سائلة . من  
نريدها هنا واشعلا . ولا لا نأخذ من حوامح لصب مقبول . وكأن  
بما صبره صدقه على من ألهمه الفائن في عاصمة إحدى مدائح مدحه  
الشكل

عَيُونُ الْمَنَاهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالْجَبْرِ  
جَلَّتْ الْهَوَى مِنْ حَيْثُ أُخْرَى وَلَا أُفْرَى  
أَعْدَنَ لِي الشُّوقُ الْقَدِيمُ وَلَمْ أَكُنْ  
مَلُوتٌ وَلَكِنْ زِدْتُ حِمْرًا إِنْ حَمُرْ

والخبر على دجلة والرصافة شرقه بغداد . بقول إن غيب . حدث  
المنشآت هناك جلب إلى الهوى وأعدن في فزاده حذرة الحب القديم التي  
لا مكن . بطلت أيدا . وشعب جانيها جدوات حديثة . ربه لوعة على  
روعه . ومضى يتحدث عن صواحب تلك العيون وكيف يرسم صوره من  
من بعد كالأهنة . نأخذ لأص . وحب البحرى لغلة مواظته احلية  
في شبابه قبل نزوله بغداد دائع مشهور . وهو يكثر في مقدمات مدائح  
من نأخذ بها كقوله في مقدمة مدحة لمخلصة المعتز

يَا عَزُّ عَلَى الزَّمَانِ يُغْفِبُنَا  
أَيَّامٌ وَضَلَّ سَطْلُ مَذَكْرُهَا  
كَمْ لَيْلَةٍ فَيَكُ بَتَ لَمَهْرَا  
وَلَوْعَةٍ فِي هَوَاكَ أَصْمَرَا  
وَحَرْفَةٌ وَالْمَدْمُوعُ نَطْفِنَا  
ثُمَّ يَعُودُ الْحَوَى فَيُصْمَرَا

وكان قد مضى بين حبه لغلة في شبابه ومدحه للمعتز أكثر من عشر  
عاما ولا تزال لوعة حبا تلدع فزاده ولا تزال حرقه شوقه متأججة بين  
جوانحه . وهو يكثر في مدائح غرار . والطوى يعود مستعرا في صدره  
فذكرى حبا لأن حبه أند . ولا يدرى من أرومى بها كان يحب في  
مقدمات مدائح من طرائف مضى في يعرف . وله في يشكرات يوت  
الحضر في المديح وغير المديح من مثل قوله

نَظَرْتُ فَأَقْصَدْتُ الْعَزَادَ بِسَهْمِهَا  
ثُمَّ أَسَلْتُ عَنْهُ فَكَادَ يَهِيهِ  
وَيَلَاهُ إِنْ نَظَرْتُ وَإِنْ هِيَ أَغْرَصَتْ  
وَقَعَ النُّهَامُ وَبَرَعِشَ الْيَمِ

أقصدت أصابت . ونظري بالنظري . وكان أحاسه بالعزوة يتم منه  
فذكر في مقدمات مدائح من العرب بالأعراس . رددت بحث منه  
الحسن إليي . بل إن حراره هذا الحب تزداد تصب واشعلا . حتى  
روح دما من إلى إيران . فإذا هو يكره من يكره عصب وعنة صاحبه  
به سبي وحماض الأسر . حينئذ

كُلُّ جَرِيحٍ تُسْرِحِي مَلَامَتَهُ  
إِلَّا فُزَاةً دَهْنَهُ عَيْبَاهُهَا  
وَيَلِدُ نَظْرَتُ الْجَحَالِ بِهِ  
عَلَى حَالٍ وَلَسْتَ أَشَاهَا

فبين من تفتطر السيوف دما  
إذا لسان الغيب نساها  
فكل من أصابت صاحته قراده بهام عيبها لم ترح له سلامة ولا  
شقاء ، إنها عربة صميمة من بلد يرين النساء عينا الخجل والأسار  
والخجبت والعتاف والطهر . ولكل من حسبها الخاصر وجهاها انفراد .  
وجميعهم دوسن السيوف والرماع والموت الزوام

وظل شعراء المديح بعد القسي يستلهمون في فوائح مدائحهم  
أخبار الآلى شعبي قديمه حيا مصوريين ما كانوا يحيطون به من  
النصر والاعتصاف وما كان يلقى في قلوبهم من بار الخبث المرفقة ،  
ومن أروع الأشياء حتى أن مرأ هذه القدمات العربية عند ابن جبر  
وابن عتيق في دمشق وعند الحاجري والتلخيري في العراق وعند ابن  
ربدون وابن خفاجة في الأندلس وعند شعراء مصر مثل ابن سناء الملك  
القاتل في افتتاح إحدى مدائحه للسلطان العادل الأيوبي

ألقى حبال صيد من قوائمه  
فصاد قلبى بأشراك من الشعر  
سقى الخفقون بحلى لا شيء له  
وهل صمم بحلى جمع من حور

ولا يقل عنه إيلها وبروعة في هذا الغزل الذى تفتح به المدائح ابن البية  
ويشهر بغزليات له بديدة

وحذب ما تحمل منقذات للمدائح من روائع الغزل والسبب  
تحليل مشهد الصبغة ، وكانت في العصر الجاهل - كما أسلفنا - محل  
مشاهد الطبيعة الصحراوية ، وأخذت - منذ العصر العباسي - تحل  
- هذه الطبيعة - حضرية رباعها وبساتينها وأشجارها وأزهارها  
وأطيارها وحدائق المرفقة . ومن أمج الأشياء قراءة هذه المشاهد عند  
العماسيين وما صورتوا بها من جمال الطبيعة في الربيع حين تبتج نفثه  
الشمس وحين تكتف ومي تراه في البرق الأخير ساعة الغروب ، ول  
كل مكان من رباعها يتألف البسم الأعصاب وتغلا الظلمة نحو شدة  
وعاء . وقد أودع كبار الشعراء مدائحهم لوحات ماهرة للربيع . يتدسمهم  
في دنت أوتحاء ونوحته في رايته التي مدح بها المنصم نوح بالروعة .  
ولا تقل عنها روعة وجلالها نوحته التي رسمها بين يدي مدح داليه ،  
وهي صور الربيع في أعيه تصويرا طائفا ولها ساق أو هوى وفريه  
يزاشع حق الهوى . حفل صورتها وما يشاهد من الحب إلى نوحته  
وتلا

ساق على ساق دما فنرتة  
مدحت تقاسمه الهوى وكعبد  
إلحاد في ظل الخصود تألفا  
والنعم بسبها هوى فنقود  
بسطقان بريق هذا هذه  
مجنفا وذاك بريق لك مجيد  
يا طائران تقصعا قسما  
وعا الصبح فلبى عهد



والساق الأولى بصرى ولثابة عصب الشجرة . وهي آيات رائعة ترحر بوصف أحاسيس القمارى أو الحمام بل الطير جيبا وانهاجها بالحب وتسايق كتوسه في الربيع . وكل من البصرى والقمرية تطهران بمقاريها رضاء الرزق ويستعيدانه مرارا وتكرارا . ويدعو أبو تمام للعاشقين أن يظلا متمتعين هذا المناخ الحسى ويعيها تحية الصباح . واستمر في المدحة بصور الطبيعة من حركه . وكان عرونا . وكانما عطفت عليه السماء . مساعدته ببروقها وورودها . ونظمت لأقطارها الأشجار والرياح . وبشرت الطراويس أذنانها عرجة مبتهجة . ويشير البحتري بوصفه في مقدمات مدائحه للمرك والطبيعة . وأروع منه في هذه الباب ابن الرومي وكان عاشقا لطبيعة معنوا بها فئة شديدة يعيش مع كل قسوة فيها وكل حقة . ول في مقدمات مدائحه لوحات لما كتبه تصور كلمه بها وهيامه

لوحه المنى التي تصور بها شيب بوان أحد حترهات إيران وجناتها من أروع اللوحات الشعرية في تصوير جمال الطبيعة . وقد أودعها مدحته لونية بعصا الدعوة . وما يقول

مجان الشعب طيبا في المغان  
بمنزلة الربيع من الزمان  
طبت فرساننا والخيول حتى  
خشيت - وإن كرم - من الجيران  
لحدوسا تلهي الأغصان فيها  
على أعرافها مثل الجنان  
لما نثر نثر إليك -  
بأشرفه وفن بلا أوام  
وأمواء يعزل بها حماها  
صليل الخلى في أيدي المغان

ولمى بشيد جمال الطبيعة في شعب بوان حتى ليعتوق الشعب على جميع الرياض ضيا كما يتعوق الريح على سائر الفصول في السنة ويقول إن معانيه ومنازله ومناظره الساحرة طبت وعلبت قلوب الفرسان والخيول حتى خشيت على خيلنا الكريمة الأصيله أن تمرن فلا تريحها أبدا . وبصور حثا الذي المتأففة من الأغصان على أعراف الخيل حثا التلوق المصيبة . أما الخار فدانية القصور شرايا صاها يقدم لهاصيه دون آية لحمله . وأما المياه فمداعها الحصى . وتصل في دمانه صليل الخلى في أيدي النساء الخيلات . ويمكن بما عرضاء من لوحات المنى وأي تمام . كما يصور بوصف روعة مشاهد الطبيعة في مدائح الشعراء . وهي مشاهد لا يكاد تخفى . تكتظ بها مدائح الشعراء في كل مكان : في إيران والعراق والشام ومصر والأندلس . ويشير ابن حنبل تصاويره لندمة نصيبه . وهي مشرقة في مطالع مدائحه

ونزل - عرب - ن قصيدة المديح تحمل - مد الحادية - إدوات اشعراء لعمده . وقد أودعها من قديم الشاعر الجاهل حكمة التي استخلصها من تجاربه في حياته . وكانما يريد أن يطلع مع مدحته على جميع الأمواء والأنسة . حتى يزداد الناس فيها لحياتهم . واشتهر زهير بحكمة البكتيرة التي أسس بها مدحته لعم بن ميان والمخارث ابن عوف من مثل قوله

ومن يك ذا فصل فيمحل بفضل  
على قومه ينشرف عنه ويذم

وهو يوصي كل صاحب فصل ومال أن يكون بأمر قومه . فلا يستأثر بمصله وماله لنفسه . بل يجعل لهم فيه حقا معلوما . وإلا استغفروا عنه وأصبح بينهم دما مضمنا . ودانما يرى شاعر الحادية ينثر في مدائحه مثل هذه الحكمة بل قل التعويذة . حتى لا يصل معاصروه مسلهم في الحياة . ومن ذلك قول النابغة ديبان في مدحة قدسها إلى العباس بن عبد صاحب الخيرة

ولت ينسني نسا لا لئله  
على شعث أي الرجال المهذب

والدبة بقول لصاحبه لا يوجد ناس مرام من العيوب . فيسنى أن نمر لأحبك ما يلحقك من دونه . فتصبح بذلك شعث ونسني أحونه بصرك عن إساءاته وضحكك عن زلاته . وكان الشاعر الجاهل مبنا مثل هذه الحكمة وسابقتها . وكان الجاهليون يشعرون بحكمه لما توسع من مداركهم وعلمهم بشئون الحياة . ولعل ذلك ما جعل عمر بن الخطاب يقول : « كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه » فهو جامع معرفتهم بشئون الدنيا وما يسمى من صواب الآراء من الأخلاق الحميدة . ومضى شعراء المديح بعد العصر الجاهل يرؤدون مدائهم في يستصغرون من الحكم . حتى إذا كان العصر العباسي لم يكتف هؤلاء الشعراء في بمدحه الشعر القديم بها . فقد أضاعوا إلى راده الموروث إذا جديدا من حكمة افود والفرس واليونان . وكثيرا ما أعادوا صياغة بعض الحكم لجاهل على نحو ما جد عند شار . إذ يراه يستلهم بيت النابغة السالف في مقدمة مدحة مدح بها مروان بن محمد آخر حنده بن أمية . وهو استلهم بارع إذ يقول

إذا كنت في كل الأمور معاني  
صديقك لم تلق الذي لا تعالجه  
فجئت واحدا أوصل أعمالك فبانه  
صغارك ذب مرة ومجانبة  
إذا أنت لم تثر مرارا على القذا  
ظلمت وأنى الناس تصغر مشاريه

وكانت الحكمة محملة عند النابغة فسطها شار ورؤدها بالميم والاستدلال وقوة البرهان . ومازال شعراء المديح بعد بشار يقصرون غيراتهم بالحياة حكما بديمة حتى ليناولون بها الحب وغير الحب كقول أبي تمام معلبا القوة على العقل وكنه في قاعة مدحه للمعتصم ووصفه لاتنصاره الساحق على البيروطين وفتح المير لعمورية أكبر مدسم في آسيا الصغرى

الشبه أصدق لقبا من الكتب  
في حذو العبد بين الجد والخب

وقول ابن أبي الإصيح للمصرى في كتابه . « تحرير التعبير » إنه





وسدد هذا القصور القوي حذر في شعره حتى وكان هو نفسه  
وما شاعرا . بل قلا سلا . فعدا وهو في شامة عشرة من عشرة  
في مدارة العرب حكمهم لأدبهم . حتى يستعيدوا دولهم المستردة  
ويحدهم البحر البعيد . وشهر سنة في ثورته معروفة بوعى شيء  
وأخلفت البرد وه مكسر بسبب من ضل هوية صديقه . وصل إليه  
بشعر كأنه الرعد القاصف . ويتقن به - كما مر بنا - لقاء مع سيف  
الدولة فارس جلب في ربه . ويستخلصه لنفسه مع سموت كان يفتدو  
وبروح معه فيها لجهاد البيهقيين وصرب صديقات قاصصة . وشيع منه  
في قيام دولة العرب الأموية في عهد حميد بن عبد الحميد . ويصل بطور في  
مدحه حيث المدح انتفا به - حميد على البيهقيين - ثم أضافه حكم  
في حرة . مدح وشجاعة وأطباء . وقد مر به في سبيل في بيت - حكم  
شئ إلى صبيها مداحة والتي حل بين ما في دار القصور بحربة فريده  
ما واشتد لا . هناك كتب قديمة وحديثة تفتي بابا وتفتي لقرن  
فيها . إنما يريد أن يشير إلى أن بين حكمه الإيجابية الكثيرة التي توضح  
مدارك العرب ومعرفته حكما بحرف كثيرة لا تعلم . وقد تروى القصة  
ونسالة في خبر العرب . وهي حكمه تتوحد في شاعر العرب والمكرمة  
والمدح عن العجبي حتى مدحه الأخير

وواضح من كل ما قلنا أن شعر المديح سبيل في حق حياة  
متصلة . ولن يوصف بالقدم إلا من حبث الزمن الذي يضم فيه  
فحسب . أما بعد ذلك فهو شعر جديد شاب أصرا ما يكون انشاد .  
لا لأن كل شعر بطبيعته يكتب له - كما قلنا في جدير هذا الحديث -  
الثبات الدائم فحسب . بل أيضا لأنه سبيل يفتد الأجيال المعاصرة  
والمستقبل الغداء الرفيع الذي وصفنا بعض جوانبه . بحيث إذا ما روحنا  
العربية العافية التي لا تفتر . وأعماد بطولاتنا عن مر الزمن وحضار  
الكرامة . ومثلنا السيلة . مع ما يحمل من مشاعر الحب الرفقة .  
ولوحات الطبيعة البديعة وإدراكات شعرائنا الصيرة للحياة . ومن  
للمؤكد أنه لا يختلف اثنان في الزاوية على مديح الرياء والتمناق والميل  
الذي تفتن به متعة قرية أو بعيدة . ويؤثر شاعر بين هذا المدح  
الكادب والمدح الصادق الذي عرضنا له والذي يفرضه عدد شعرائنا  
العظام على ملأ الدنيا وشغلوا الناس بما قدّموا لهم في روائع مدائحهم من  
مناع في رفع . . . .

سبحح حكمه في مدح من شعره فوجدته بلا منه وأبعة وحسن يت  
به شعره . ويصور أفعاله بحسن حكمه حتى في شعره فوجدته  
بمعناه غير مدح وثلاثة وسعين شعرا . ونكره حكمه في شعر حتى  
يحدث من قديم باتت كيف على نحو ما توضح ذلك الرسالة الثانية .  
وحدوث صديقه أن يصل بين حكمه المنسي وكلاء أوسهون وهو مبالغ  
بمعة معروفة في هذا الرصيد . وانطق أن الحكم في طبعه حتى تلت  
فكبره وشعر تحربه وسبح عبقريته لندده . وإما أثره في مصاف  
شعره . مدح يدعي أنموذ حياة لإيجابية حكمه الخالدة . ويروي أن  
في مدح حيث من قصبي الفاضل لما يدور شعر المنسي على أنموذ  
- من حبيب - فوجدته من أكثر ما جرى في قصصهم وأدبهم من  
هم صر يمدح به شاعر من حكمه حتى ومن أهم حروف برتعة في  
حكمه . . . .

عش غسيرا أومنا وأنت كرسية  
بين صعر القبا وخفق السود  
راصب العز في لظى ودخ الد  
ل ولو كسان في جساد الخلود

وكانت بعض دسيرة العرب على مر التاريخ . فإما العيش العزير  
في مدح كرمه في ساحت شرف ومجد . ولا حياة لعزى مدح  
مستمد مدح من قصي حدود . وفيه ليؤثر العزى الحبيب على المدح  
في كرم في مديح مدح . وفي مدح مدح مدح في العزى الحبيب  
مدح المدح ولا يشاعبه المدح ولا يمدح المدح منه لشد أوارده .  
في مدح مدح مدح حتى افتتاحه أوارده . وقد مر في مدح المدح  
كرمه . صور في مدحه لسيف لدونه

وحب الخبان الشفس أوردت الثقا  
وحب الشجاع النفس أوردت الحرما

ويصور مدح من قصده في بسدها كرمه  
وإذا لم يسكن من الموت مد  
في العصار أن تكون حسا

# المكتبة العصرية

KASHIP (21126) LE : ۸۳۵۵ م.ب. ۱۰ ص. ۲۴۱ عکس :

١ -	مؤلفات الكاتب الكبير المرحوم الأستاذ (عباس محمود العقاد)
٢ -	الامام الأكبر الشيخ عبد الحلیم محمود
٣ -	الدكتور زکى مبارك
٤ -	سلسلة الأبطال (أكثر من مائة وعشر شخصيات اسديّة)
٥ -	مسلمات خالدا
٦ -	غزل وابتسامة النبي صلى الله عليه وسلم
٧ -	سرايا
٨ -	فنداشيون في الاسلام
٩ -	من أبطال الاسلام
١٠ -	مؤلفات المؤرخ الكبير الأستاذ محمد عزة دروزة
١١ -	قصص الكاتب المبدع المرحوم محمود تسيّمور
١٢ -	ديوان الشعر العربي (٣/١) أدونيس
١٣ -	تاريخ بني اسرائيل (عادي ومجلد) الأستاذ محمد عزة دروزة
١٤ -	عقريّة العرب في العلم والفلسفة للدكتور عمر فروغ
	وتصدر عن المكتبة العصرية الطبقات الجديّة من :
١ -	جامع الدروس العربيّة للمرحوم الشيخ مصطفى الفلايحي
٢ -	الأسرة في الشّرع الاسلامي
٣ -	التبشير والا ستعمار
٤ -	المنهاج في الأدب العربي ٣/١
٥ -	تاريخ الجنس العربي ٨/١ مجلد محمد عزة دروزة
	هذا بالإضافة الى ألقم المراجع العربيّة والتاريخية من تراثنا العربي والإسدي .
	والرّاعى أتم الاستعداد للتعاون والالتزام لطبع الكتب والمطبوعات المطلوبة
	والمؤلفات المقررة هامياً .

التي لا يمكن أن تكون في غيرهما ما عدا الحق في قوريات كافتة كتب  
التي كانت من قبلها في العالم في ذلك بموجب عقود وتوكيل  
من الدولة على كل أقطاب العالم العربي وأبرزهم في

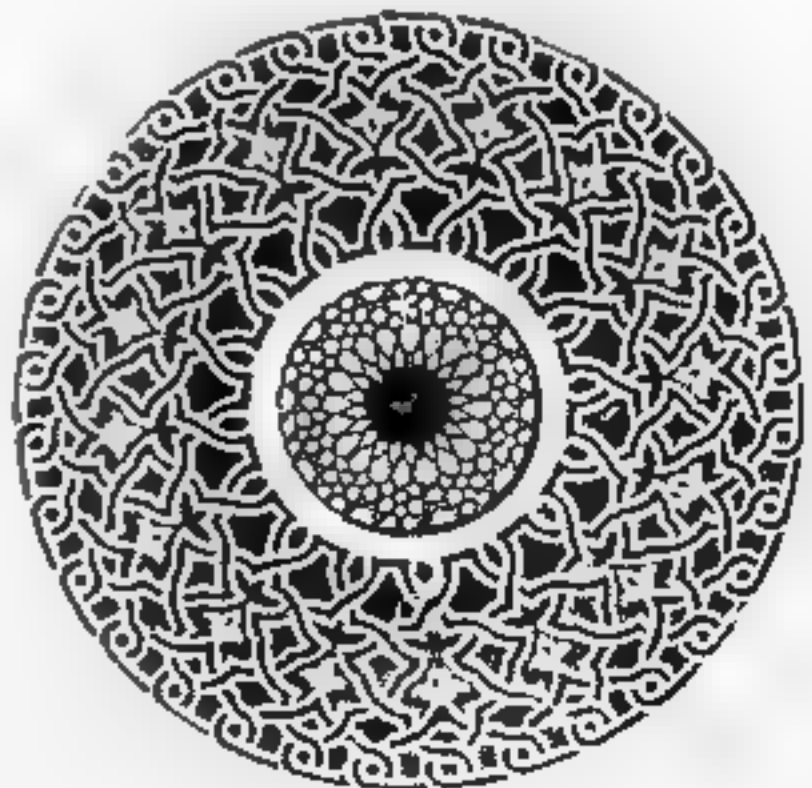


وعصره . وأن تؤسس مبادئاً يتناول هذه القضية على ضوء  
مخبرات العصر . وأن تحارب الرقبة بين مصيريات النظر إلى التراث والنظر  
إلى المجتمع . ربطاً جديلاً عميقاً . ومحمولاً برؤية موضوعية لحركة  
التاريخ

عن ذلك . فإن طرح موضوع ( الأصالة والمعاصرة ) يعنى أن  
الأصالة هي التراث والمعاصرة هي أوروبا . بُعداً طرأاً خاطئاً . مثيراً  
وهذا إذا تمكّن طرح إشكالية ثورياً على أساس أن الأصالة هي الواقع  
بكل ما يشتمل عليه من عناصر . من بينها التراث . والمعاصرة هي  
استخدام المنهج العلمي في التفكير

لقد صنف أجيال بعد أجيال في الفكر العربي الحديث . أسيرة هذا  
سداسي الشكل المنحصر بين دائرتي القومية الأصيلة والخصارة العالمية  
المعاصرة . كان السليبيون من أديبائنا ومفكرينا . يرون في التراث ملجأ لهم  
من الرياح القادمة من وراء البحار . وكان المحدثون يرون فيها قوة دافعة  
للتشريع المعنوية الساكنة منذ قرون وقرون . وكان المعتدلون يكتفون  
بالقول : إن قديماً هذا ، وقديماً هناك ، تكفل لنا . اللقاء فوق أرض  
وإن تنسم انشراح الحديد في وقت واحد . وقد كان الخطأ في الأصالة  
والتراث - ولا يزال - هو السبب الحقيقي لاندثار المنهج العلمي  
الاشكالية . قولاً وريفاً وحلاً وسطياً ...

فما عبرنا الأصالة هي الواقع . بكل شموله وعناصره . كرسف  
من التراث . سوى الكثير . مما يعرف حركة الواقع في التاريخ . ومسبح  
أصالة . هي ذلك الموضع الذي يؤسس المنهج في التراث . وهو  
غير ( لاصد ) مرة أخرى . هي ( الواقع الحلي ) في الماضي والحاضر  
ومستقبل . فليتنا مع الآخرين دون حقد أو مركبات نفس . ما يمكن  
أن يوجه حاضرتنا إلى آفاق أرحب وأعمق . بل لعلنا . نجد لدى  
الآخرين الذين سبقونا في معمار التقدم . ما يفتح عيوننا على جواب من  
تراث . ما كنا . ندره بعين ما اكتشفوه من أدوات البحث العلمي .  
وهكذا تدعم أصالة محمد من الاختيار الحر . لما في التراث من قيم  
دافعة لحركة المجتمع . والافتتاح على الدنيا من حولنا . وبطل ( الواقع )  
مبدأً وحيداً للفكر والفكر . وحائطاً وحيداً . لحركة الأمم



والافتتاح . حيث نرى على المعاصرة . كمرادف للاستيراد من الغرب .  
ونحن الأصالة كمرادف للتراث . ونحس أصالتنا ومعاصرنا . وهذا  
نوقشنا من واقعنا . تصورنا له وحركتنا داخله . هل نرى واقعاً موضوعياً  
مستقلاً عن عواطفنا ؟ وهل نتحرك به في اتجاه مستقل ؟

هذه الرؤية وحده . هي التي مستند . كما نحتاج إليه من التراث  
والمعاصرة الأخرى . وقبل ذلك وبعده . كما نحتاج إليه من حلقنا  
وإبداعنا . أن ما يسعى أن يعيد إلى جهود السابقين من أجدادنا .  
والمعاصرين لأجيالنا في أرجاء العالم الواسع

هذا من جهة . ومن جهة أخرى نجد أن الذين يدعون إلى حوزة  
على التراث يدركون مدى حضور الماضي في الحاضرة الحديثة في صورته  
معاً أثرية كثيرة وملبوبات كندية ومخلف وثقت من الآثار ومناهج  
جامعية دراسية . لدراسة تاريخ كل شيء ( تاريخ الفلسفة . تاريخ  
العلوم . تاريخ الأدب . تاريخ الاقتصاد . وغير ذلك من صور العمل  
الماضي حياً في الحاضر . وهي رعدة تبع من رعدة لإسار المستقرة في  
أصنافه . في أن يعيش رميها - إذ استطاع - بدلاً من زمن واحد . بل  
- الزمان ليس أحياناً - وهو يقارن - حضور الماضي في الحاضر

ومن الواضح أن الإنسان المعاصر في ظل النوازع القومية  
المعددة . قد انقلع عن واقع التاريخ إلى تبنى الأسطورة التاريخية .  
واستخدامها حافزاً في هوية التكاثر الاجتماعي في الأمة الواحدة . وأن  
ذلك كان يمتد من مبدأ الإيمان بإرادة القدرة . إلى الخروج من حال  
الضعف والتمسك لاستشعار قوة وهمية . وأن القدرة على التراث إنما تمثل  
نغماً من هذه الأسطورة التاريخية أو ليرة على استعمال المشاعر القومية  
عن طريق هذا التزوير الصالح وهذا حق لما لا يكره . ولكن القدرة -  
في اندفاعها - قد تقع في أنسواء عمالة . فهي بدلاً من أن تقتصر على  
شجب الأسطورة التاريخية . تشمل بعدها للندف . التاريخ نفسه .  
وهي في هذا الاندفاع . أيضاً . تخلق لنفسها أسطورة تاريخية متكافئة

ويرى البعض - بعض - أن هذا هو الاتجاه الذي يجب أن يتبعه  
المعاصر في التراث . ويعتقد أنه نفس المسألة . يعود إلى أن  
عددنا من هؤلاء يسير إلى الأمام . لفرقة وتذبذب وحده في العالم  
عربي . وهذه التذبذب . نعتبره أداة - بالظن والحدسية والحدوة  
حتى الخواصر المعوية والامعة عن أسعدة أيديولوجية حديثة . ول  
هذه الحدودية تصب - ربح عث - وحقق منه ضرر . في أن  
الأسطورة تاريخية حبيبة . لأنها تعني على الانتصاف من ذلك - ربح  
يأبى دون - ربحي منهج . أو يتم أحياناً الأسطورة المنصنة  
اللاتاريخية . وهذا هذه المنصنات تمكّن أن تسار كيف كان موقف  
الشعر العربي المعاصر من التراث . على وجه الواقع - " يقتضي الإحالة  
على هذه النسب . أن يمر بين يوعن من الموقف - موقف المذكرى  
وموقف المعنى ( أي موقف الحاضر عنه شعر ) وبين يوعن من ية ت .  
- تراث الشعر الحديثة والتراث حلق في بعامه

لما موقف الشاعر الحديث من التراث الحصري بعامه . فإن  
الحديث عنه يستلزم أن موضع من مدلول التراث ومخاله . إذ هو لم يعد  
قراءة عروباً إسلامياً . وحسب . وإنما غدا قراءاتاً إنسانياً - من بعض



مصورات والمحدث الأدبية الوافدة . وحول بعض الآخر أن شب سلامة لطايف هذه المصورات وسادى على هذا ما ت . وتكتفى على سبل هذه المصنعة كل جهل ومكره .

ثم قال المرحلة الأخيرة في قصة الشعر والبراب . وهي المرحلة التي يضل فيها أن تحركة الشعر الجديد . قد ألغت لتحية كمة . وانفصلت بذاتها في التراث الشعري عما له وما عهد . هل هذا يتصل شعراء هذه التحركة عن التراث ؟

نبيب عن هذا يعبر ولا . نعم . لأن إصرار شعرهم كمنص احتلافاً كلياً عن إطار الشعر القديم . وهم لم يعرّفوا بتحدون ذلك الإطار القديم مثلاً أعلى يُحتدى .

ولاء . لأهم وإن انفصلوا عنه . فإيه لم يبتزوا الصلات المعوية . التي تربطهم به والتراث بهمة . إيه إذن قد انفصلوا عنه . لكن بقوا منه . مع ذلك على بُعد بعيد . يسكبهم من رؤيته رواية اسدلى . ومثلها مثلاً أصلي .

ويمكن مثل هذا الموقف أن يبي

(١) ضرورة تقدير التراث في إصداره احص من حيث هو كك مشق . برقة به وشائع ترجمة

(٢) عدد اسطر إليه في صورة المعرفة المعاصرة . لتقديره فيه من فهم دية باقية . روحية وبيانية

(٣) ترميد المراجعة بين احصم وراث عن طريق استبعاد موقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا المعاصر

(٤) حين نوع من الحروب . يجرى بين احصم لمعارضة في تحرق ما صني وبروخ المعصية عن سطح احصم

من خلال هذه الطفرة . كان استخرج الشاعر المعاصر لموقف التي ه حيلة التديومة في هذا التراث . سواء كانت هذه حيلة لامة للموقف القديم أم مصافة من قبل الشاعر

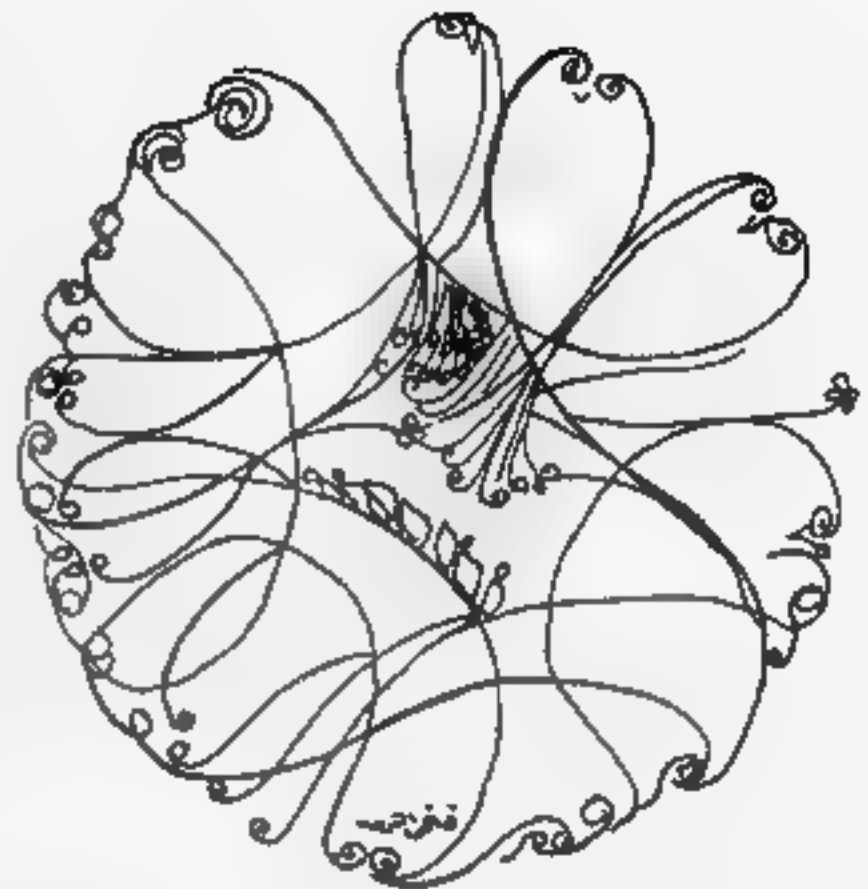
وي كلا الخطين . ملاحظ أن الموقف بما يكتسب هذه الصفة من تبحر بأحد نمدين . بعد الإس و بعد اترعى (١) (٢) (٣) (٤) (٥) (٦) (٧) (٨) (٩) (١٠) (١١) (١٢) (١٣) (١٤) (١٥) (١٦) (١٧) (١٨) (١٩) (٢٠) (٢١) (٢٢) (٢٣) (٢٤) (٢٥) (٢٦) (٢٧) (٢٨) (٢٩) (٣٠) (٣١) (٣٢) (٣٣) (٣٤) (٣٥) (٣٦) (٣٧) (٣٨) (٣٩) (٤٠) (٤١) (٤٢) (٤٣) (٤٤) (٤٥) (٤٦) (٤٧) (٤٨) (٤٩) (٥٠) (٥١) (٥٢) (٥٣) (٥٤) (٥٥) (٥٦) (٥٧) (٥٨) (٥٩) (٦٠) (٦١) (٦٢) (٦٣) (٦٤) (٦٥) (٦٦) (٦٧) (٦٨) (٦٩) (٧٠) (٧١) (٧٢) (٧٣) (٧٤) (٧٥) (٧٦) (٧٧) (٧٨) (٧٩) (٨٠) (٨١) (٨٢) (٨٣) (٨٤) (٨٥) (٨٦) (٨٧) (٨٨) (٨٩) (٩٠) (٩١) (٩٢) (٩٣) (٩٤) (٩٥) (٩٦) (٩٧) (٩٨) (٩٩) (١٠٠)

يتضح . ثم تصدق موقف الشاعر المعاصر في التراث كذا . صحيح بين

(١) موقف محقق ومثبت في محققه و حاسب (٢) موقف رافض لتراث حصة وتنقيلا منه ثم في بصره . وكذا سحق ولا يصبر شكك وصح وصريح وإد يصبر أحود من حلال سوك واحد ات القادر عليه ومن حلال دود معن بامعة التي جرى على سطح الشدة

(٣) موقف التخلي وهذا الموقف مدر ييسر عن جهة التثاقف العربية تصبغه

وتتوضح القصة بشكل قريب من عدم عندنا إلى دسشهاد بأراء بعض الكتاب والشعر العرب المبدعين . هنا . حتى لا يبي القصة شور بشكل معبري شرملى



الجوانب . والشاعر الحديث يتعامل مع التراث من زوايا مختلفة . وهذه الزوايا هي :

(١) التراث الشعبي .

(٢) الألفه

(٣) المراه

(٤) التراث الأسطوري (٥)

وها . لابد . لنا من العودة إلى الوراء قليلاً . لتابع حركة الشعر لعرق المعاصر وموقفها من التراث منذ بداية حركة الإحياء التي قام بها البارودي وغيره من شعراء حله . فترى أن حركة الإحياء هذه . كانت تمثل نوعاً من الردة إلى الماضي . للامتداد منه إلى الحاضر أو أنها تمثل امتداد لماضي في الحاضر . وتخلق نوعاً من الاتصال بينهما . لكن بمعاصري هذه الحركة مع التراث الشعري القديم . رغم ما حققته من التناظر بين الماضي والحاضر . قد نظر إلى هذا التراث من زاوية واحدة . ولتحقيق هدف واحد . مصر إليه من زاوية هبة صرف . فوجد فيه التودج الأعلى في التعبير مدى سعى أن يُحتدى . وحقق بذلك رفياً في مستوى التعبير لشعره . يتبين من استراتيجيات انصاه وكانت النتيجة هي ذوبان الشاعر الحديث في إطار الشعر القديم

ويمكن هذه الحركة لم تطف أن تصور أنه حافظ روحه أو فكرية في تراث الشعري العربي . وإما أعادت انص هذا التراث في موسى لناس . ومن ثم فإن ارتباطها بالتراث . كان ارتباطاً سطحياً أو شكلياً . لأنها لم ته بصائر إلى هذا تراث من أي منظور تفسيري . ولم تلتفت به من حيث هو حيلة موقف إصابه لما أعادها الروحية والتمكينة حلف المعاد وحلف الناس . واتد انتصرت مهمتها على استحياء هذا لتراث وبعادته . يمكن مشحصانه انصه . إلى قارئ العصر وبعد مرحلة جلاء التراث الأدبي . حاصت مرحلة المحمود عليه والنداء عنه وقت معاً . وكان من الممارسات المعجيه . أن تكون وسائل الهجوم على النداء عنه . هي نفس الوسائل . وأعني بذلك المفهومات المعجيه به الأدب . فقد سب لبعض أن هذا التراث . لا يشت أنه

قال نجيب محفوظ الروائي العربي الكبير في مقابلة أجريها معه إحدى اختلات مؤخرًا

«يوجد من يقدس التراث ويدعون إلى إحيائه . وأن يسلي الحاضر والمستقبل . وهذا موقف أقل ما يقال عنه ... إنه هذه الحياة التي تأتي كل يوم جديد . ويوجد من يدعون إلى عو التراث والبدء من الصفر . وفي هذا إهدار للقيم التي لا غنى عنها في حياة أي شعب من الشعوب . وأنا أبحث عن الحق - الحقيقة التي نعتقد أن حياتنا تحتاجها للتطور - من خلال دراسة الواقع ... والعناصر التي يتكون منها الحق - ضالًا ، نجد في بعض التراث وبعض من الحياة المعاصرة ... والتقاليد استلهم صدق التفكير وأن نفتح النوافذ للبعثات الأصيلة الأربع ونأخذ أو نرفض من أي مكان . ولكن في جميع الأحوال نفكر ونهضم . وأما الغزو الثقافي ، فإن نتلقى بسلبية وأن نقهر على ما نأخذه . يسعى في ذلك أن يكون ما نأخذه آتيا من الحضارة الغربية أو التراث وكما يوجد غزو ثقافي عربي ... هناك غزو ثقافي من التراث - إذا ما سلطنا بأنه تراث - فعندما نأخذه ، كما هو - التراث - دون تفكير ، نحول إلى مسلمات لا نقبل النقاش أو الجدل وإذا سلطنا برأي . بلا افتخار أو تفكير . فهذا غزو وإذا أخذنا أي رأي بتفكير وافتخار لهذه ثقافة مشروعة .<sup>(١٧)</sup>

ويشاعر العربي المعاصر بتعرض . الآن ، إلى مثل هذا الغزو الذي يأتي من اندماج باسم التراث وباسم المحافظة عليه والتراث براء من هذا الغزو الذي يتسم باسمه . ومن الملاحظ أن كثيرًا من المؤسسات الثقافية الرسمية تعرم مثل هذا الغزو نتيجة الرد على الغزو الثقافي الذي يأتي من الخارج . فتتخذ للمعادلة الثقافية توازنها من جراء ذلك نتيجة اختيار هذه المؤسسات هذا الاحتلال ويحضر الشاعر بأسوار وجدران حماية جديدة

أما الشاعر العراقي سعدى يوسف : فيرى علاقته بالتراث ، وفق منظور ديناميكي متطور ، فيقول في رسالة كتبها إلى

«أعتبر التراث ، الحذر الذي نحرص على عدم انقطاعه . لكن نطرق إلى التراث لا تنصل عن موقف نقدي . كانت علاقتي مع ديوان الشعر العربي علاقة دهشة دائمة . ومن هذه الدهشة انضمت الكثير من قاموسي الشعري . واليوم أحفظ بشئ من تلك الدهشة الأولى . إلا أنني أجدني في كثير من الأحيان مرافقاً أكثر مني ممحاً

أما أنصعل قيماً فنية قرائية استعملاً جديداً مرتبطاً بالمعصر فانصد الشكلى الذى تصح فى المطابقة ، يمكن أن يتطور إلى تضاد جدلى ،

كما أن عصر التشبيه التمثيل يمكن أن يتطور إلى العصر بالصورة . وعصر الايقاع يمكن أن يكون جزءاً من هارمونى حديثة

أهمية القصيدة أن تنجح فى تخليد لحظة إنسانية ، أو موقف إنسانى . أو صورة إنسانية . ثم تهب هذه اللحظة . أو الموقف أو الصورة . صفة الشمول

لكن هذه الآثار الشمولية ، نادرة فى الشعر العربى القديم . ندرة غرمة . وعينا أن يبحث عنها تحت أضواء المعصر .<sup>(١٨)</sup>

أما الشاعر أدونيس فيرى - كما كتب في مقالة له - نشرت في جريدة (النهار العربي والدولي) تحت عنوان (نحو انقلاب في تفكير الأدب العربى) أن

«الإنسان لا يندثر أن يعيش تحت شكل مضى . ولا شك - يكون حديثاً بشكل مضى . إنه دائماً هذا محض أو هذا الشعور المكتشف المزالف . .

«التساؤل يتصل بمشكلة التراث والعلاقة بين الشاعر الحديث والشاعر القديم . والجواب أن هذه المشكلة ليست فنية . وإنما هي مدرسية - تاريخية - فنية في دراسة آلية التقيد . «ليس التراث» على التسبب الإبداعي مثبوتاً . إذ ما المعيار الذى يفسر . مثلاً ، طرفة بن العبد أو زهير بن أبي سلمى أكثر فأصلاً في البراءة من الأغشى أو الخويصة . مثلاً «ليس هناك أى معيار (تراثي) . المعيار الوحيد هو الإبداعية الفنية . وهذا المعنى ليس للإبداع «تراث» فهو يبدى دائماً .

«من هنا - لابد من أن نتجاوز هذه الإشكالية . وفي هذا التحوار يجب أن نؤكد على أن العلاقة الوحيدة بين الشاعر الحديث والشاعر القديم هي أنها يكتبان بلغته واحدة . وأنها في التلاقيها نفس هذه اللغة . مختلفان إبداعياً .

«وفي هذا المستوى يتساوى الشعراء كلهم في العلاقة مع (التراث) : ما يبدو بينهم أنه الأكثر رفضاً وما يبدو بينهم أنه الأكثر (قبولاً) .<sup>(١٩)</sup>

لأنه من المتكبد . في نهاية هذا البحث عن أن تراث عربى عديم . لا معنى له . إن لم يكن أداة لتوحيد أصالة جديدة . مرتبطة بالأصالة المتبددة ومعدرة في الوقت نفسه

وأصالة شئ محدد لا جديد . وغنى آخرى تراث ثقافى وسواء . تجربة عقيمة ومن هذا . كان لأنه من إعادة قراءة تراث الثقافى ومن إعادة كونه . حيث يصل إلى عصور كبرى من التفتت حيث يتصل بالمعصر كما أن إعادة قراءة التراث تنمى لافهم . تتوى اختلر والاندماج إلى تراثى واحد ونفى التوحيد

## مراجع

- (١) مصطفى عبد الحامد ، مع الفكر بين فرج - بغداد ١٩٧٨
- (٢) العرب والتراث - الفكر عند سعدى - بيروت ١٩٧٣
- (٣) حمود - شعر العرب - الفكر عند سعدى - الكويت ١٩٧٨
- (٤) شعر عربى حديث - قصائد ومجاهرة نصية وبحورية - الفكر عند سعدى - بيروت ١٩٧٧
- (٥) العرب والتراث - الفكر عند سعدى - بيروت ١٩٧٧
- (٦) العرب والتراث - الفكر عند سعدى - بيروت ١٩٧٧
- (٧) العرب والتراث - الفكر عند سعدى - بيروت ١٩٧٧
- (٨) العرب والتراث - الفكر عند سعدى - بيروت ١٩٧٧
- (٩) العرب والتراث - الفكر عند سعدى - بيروت ١٩٧٧
- (١٠) العرب والتراث - الفكر عند سعدى - بيروت ١٩٧٧
- (١١) العرب والتراث - الفكر عند سعدى - بيروت ١٩٧٧
- (١٢) العرب والتراث - الفكر عند سعدى - بيروت ١٩٧٧
- (١٣) العرب والتراث - الفكر عند سعدى - بيروت ١٩٧٧
- (١٤) العرب والتراث - الفكر عند سعدى - بيروت ١٩٧٧
- (١٥) العرب والتراث - الفكر عند سعدى - بيروت ١٩٧٧
- (١٦) العرب والتراث - الفكر عند سعدى - بيروت ١٩٧٧
- (١٧) العرب والتراث - الفكر عند سعدى - بيروت ١٩٧٧
- (١٨) العرب والتراث - الفكر عند سعدى - بيروت ١٩٧٧
- (١٩) العرب والتراث - الفكر عند سعدى - بيروت ١٩٧٧

# وجهة نظر حول قضيتي:

## الطبيب والتشخيصي في مقدمة القصيدة

عبد يدوي

- ١ -

التهيد للشيء ، والأخذ بالأسباب الموصلة . معروف عند الناس . وخاصة حين يكون هناك حاجر بين من يتكلم ومن يوجه إليه الكلام . ولا رنا عهد حتى الآن بالحديث عن «الخر» وبالأشياء المرحلة التي يلتقي عندها كل الناس . ولعل وراء ذلك أن الإنسان في الماضي كان يشبه «الخر» في كثير من الأحيان وخاصة حين يكون غريبا . أما الآن فقد توصلت العلوم الحديثة إلى حل حوائب عديدة من هذا «الخر» فالناس - وفي مقدمتهم الأدباء والصانين - أصبحوا يحكمون على بعضهم بعض حكم صحيحا إلى حد كبير ، ومن هنا يمكن أن يتوجهوا إلى من يريدون بما يريدون من غير هذا النوع من «الملاطفة» ومن «التحسس» . بل إن الناس الآن للإيقاع السريع الذي ينفذ الحياة أصبحوا لا يطبقون سماح للتقدميات . فإذا كان لابد من هذه التقدمات فإنها تكون سريعة ولامعة كالبرق . إن هذا قد يرمي - إلى القول بوجود تناسق بين الخيال والمهمة . وفي ضوء هذا تتحقق المفردة التي تقول بأن المصلحة هي في ذاتها جوهر الجمال . فأرجل الجراد جميلة لأنها صالحة للمدور . والبيت يكون جميلا بقدر ملاءمته للمعيشة<sup>(١)</sup> . . ولصلة الشعر بالموسيقى نعرف أن «المقدمة» في الموسيقى الغانية تطلق على أنواع كثيرة من القطع الموسيقية المتنوعة ، فهي تكتب بصفة عامة «ليانو» وتتحد عنوانا لأنواع مختلفة من الموسيقى ، فقد تكون قطعة موسيقية ذات طابع هادئ حزين . وقد تكون طويلة يستعرض فيها المعارف مهارته وحذقه . وبصفة عامة فهي اسم يطلق على القطع الموسيقية التي لا يعتمد بازوها على نموذج من النماذج المعبية . كما يدخل في عداد هذا النوع قطع موسيقية لها عدد من المسيات<sup>(٢)</sup> . ومن المعروف أن هناك تقليدا في الموسيقى العربية - وما زال - يقوم على سبعة الأصابع والعواطف . وعلى التهيد للمعنى بجانب موسيقى تختص على الزخرفة . وعلى استعراض القسرة على العرف . فإذا سمعنا هذا انطلقت حجرة المعنى هنا وهناك على الموجات التي أحدثتها «التفاسم»

وما كان شعر مرتبط بالعناء فإن هذا النوع من «تقديم» ومن  
«إفصاح» من عملاً مشترك في الشعر والعناء معاً. وإذا كان يمكن  
تتبع هذا التمسك في الموسيقى فيها وصل إليها من أحداثها عنها. فإن  
هذا حتى من «تقديم» عاش حقيقة في القصيدة العربية. بل إن هذا  
تقديم القديم ظل يلقى صدى حتى على القصيدة الحديثة الموحدة الآن في  
الشكل انتوارث. وشكل لمؤنة عنه

وقد نبت عدد تقدمي بظاهر التقديم. وخاصة حين نكسر  
عن «مصلح» «قالب رثيق» مثلاً يلقى لهذه الظاهرة يقول: إنه كان  
هناك من يهجم على ما يريد بكافحة ويتناوله مصافحة. وهو يسمى  
هذا النوع من الهجوم: «الوثب» «البرز» «القطع» «الكسح»  
«الانقضاب» وهو يسمى القصيدة التي نحن على تلك الحال بزوا  
كالخطبة البزاة «القطعة»<sup>(١)</sup>. أما في العصر الحديث فقد سيطر عليها أكثر  
من غيره. فالدكتور حسين عطوان يقول: الشاعر إذا كان جاز  
الفس. غلبت القلب. عسير الطبع كان ذلك سبباً في إغماره في  
مقدماته. وفي عروجه على هذا التعليل في قصائده. كذلك إذا كان  
ينظم في موضوع جديد لم تأصل لقالبه. ولا أتاحت الفرصة لكي  
يتأني في نظمه. كان ذلك من أسباب تخلصه من ظاهرة المقدمات. أما  
إذا كان موهب الإحساس، شفاف النفس، سهل الطبع وكان  
بحوض في الموضوعات التقليدية التي تعاللت أشكافها وتكاملت  
خصائصها. وألف الجمهور من ممدوحين وغير ممدوحين سماعها. كان  
ذلك من أهم العوامل التي تدفعه إلى المحافظة على المقدمات<sup>(٢)</sup>. أما  
وامبر غوسيه غوسيه. فبشبه ما نحن فيه بالتفصيل الأول من شرحه  
غائبة بشدة فيه فريق غير منظور من اللذين يتكبرون على الشاعر  
فراجه في الاعتذار<sup>(٣)</sup>

وبصفة عامة يرى في مقدمة القصيدة كما وضعنا دلالة  
حصرية. كما يرى فيها رغبة في الإبهام. وتكديساً لبعض الظواهر  
لحمية. كما يعرف مثلاً من ظاهرة «التصريح». وما يحكم الأمر كله  
هو أن العربي يهتم بالأوائل في أشياء كثيرة في حياته<sup>(٤)</sup>. وإذا وجدنا  
قصائد تهجم على مقاصدها في الشعر القديم فإن من المرجح أن تكون لها  
مقدمات صامتة. وقد يرجع الأمر إلى ما يسمى «الموقع». وهو أن  
تكون من مات الساعة. أو إلى «الوقت». وهو أن يسرع الشاعر إلى  
الشعر عن بعض الأحداث «زلة»<sup>(٥)</sup>. ومن المعروف أنه من حسن  
يدري ألا بد شعراً قصائده مثلاً في الحروب أو الموت بمقدمات  
تحدث عن الفيل والنشيب. وإن كان هذا قد حدث<sup>(٦)</sup>

## - ٢ -

من معروف أن هناك مقدمات دأب حول المكان كوصف  
البيئة. ومقدمات دأب حول قصة الزمن كالحديث عن انشباب  
ولسب. ومقدمات دأب حول الشجرة الخسدية والنسبة كالحديث  
عن حصر وحده عن مروسية. ونكر التركيب الواضح في مبدء

شعر العربي كان يدور حول الطفل خالصاً. أو ممتزجاً بقصة برحب.  
ووضف الحيوية. انهم أن الشاعر العربي كان يبدع بعض شئ ما.  
أو مدح بعد ذلك في يرمي أن يأخذ منه - وشعره - به. صحيح أن  
شعر العربي ابتداء من العصر العباسي قد أخذ يتخفف من مقدمته.  
لكنها صحت أثره عند الكثيرين وخاصة عند شعراء المدح. وقد ألق  
هذا ضله حتى على قصائد الشعر الحر في العصر الحديث

على كل حالنا يمتنا هنا هو الحديث عن أصل ممتزج  
حمية. صد أن كان أصبت حقيقة. ثم مرراً. ثم قضية علمية.  
وإذا كنا سنعمل بين قصبة الطفل والحب - أو العدم والوجود - فإن  
هذا العمل سيكون شكلياً فقط. لأنها وجهان لعملة واحدة. ولأنه  
لا يهيم أحدهما إلا بالآخر. وقد دعنا أن ذلك أن شكل الصهر  
للمقدمة - بل الشاع كدلك - قد يبدو سهواً ومضجاً. ولكنه ككثير  
من الأفعال البسيطة - وخاصة في نفس التشكيل - تصنع فيه حركات  
العمل الباطن. فبرداد العمل الذي نراه. ويكون محكوم بدائرة  
تصدق. فمن مع النبي يقولون إن مقدمته هي الحيات التي في  
القصيدة. فمن حلالها كان يشئ شاعر. ويعرف. ويشئ  
تفكره. ويعمل له فناعاً. أو يخلق مرراً. وهو من حلال هذه كله قد  
حتى به الحيات سر بآلية حتى تند حل عناصر مقدمة وتتفص. ثم إن  
مقدمة باعتبارها مطلقة لعنا لتفس. تتوج بها عناصر كثيرة مشككة.  
كعناصر الكبر والعذاب والحروب والسحر والموت. وعناصر اللذة  
والشوة والزهر. وكلها قامت بين العناصر علاقات جدية رأينا خصوصية  
التجربة وخصوصية الأدوات التي تُعبر بها إلى الفدري

إن لم نجد في المقدمة - ومن ثم في القصيدة - الخادج  
الإنسانية. وإلى حد كبير لا نجد الخادج القومية والنوطية. ولكن نجد  
حالات مجردة في الشعر قبل الإسلام وبعده. فالتجريد جزء لا يتجزأ من  
ميراث هذه المنطقة. ومن ثم لما يحكم المقدمة بوجه خاص هو أن  
الإنسان في هذه البنية العداية كان مشغولاً بتقصي موت والحيوة.  
وكان أسيراً للحعط النفسي الولي. صحيح أن الإسلام قد حل له هذا  
التفصيص. ولكن ظروفه الحصارية قد جعلته على صفة وثقة هاتين  
التقصيص. المهم أن المقدمة تكشف عن وجود عدد من العلاقات  
المفردة التي يمكن عزوها إلى أصل عدد في كل ما له صفة بالمدسة  
والزمن الذين يتوالت بهم<sup>(٧)</sup>

## - ٣ -

إذا كان شعراء قد سبوا مقدمة مصلية عن حروف. أو  
حسين

عوضاً على الطفل المتخيل لعد.  
تسكي الدبار كما بكى من حدام

هذه كانت في طليعة النقاد الذين وقفوا عند هذه المصادر ابن قسبة مهر

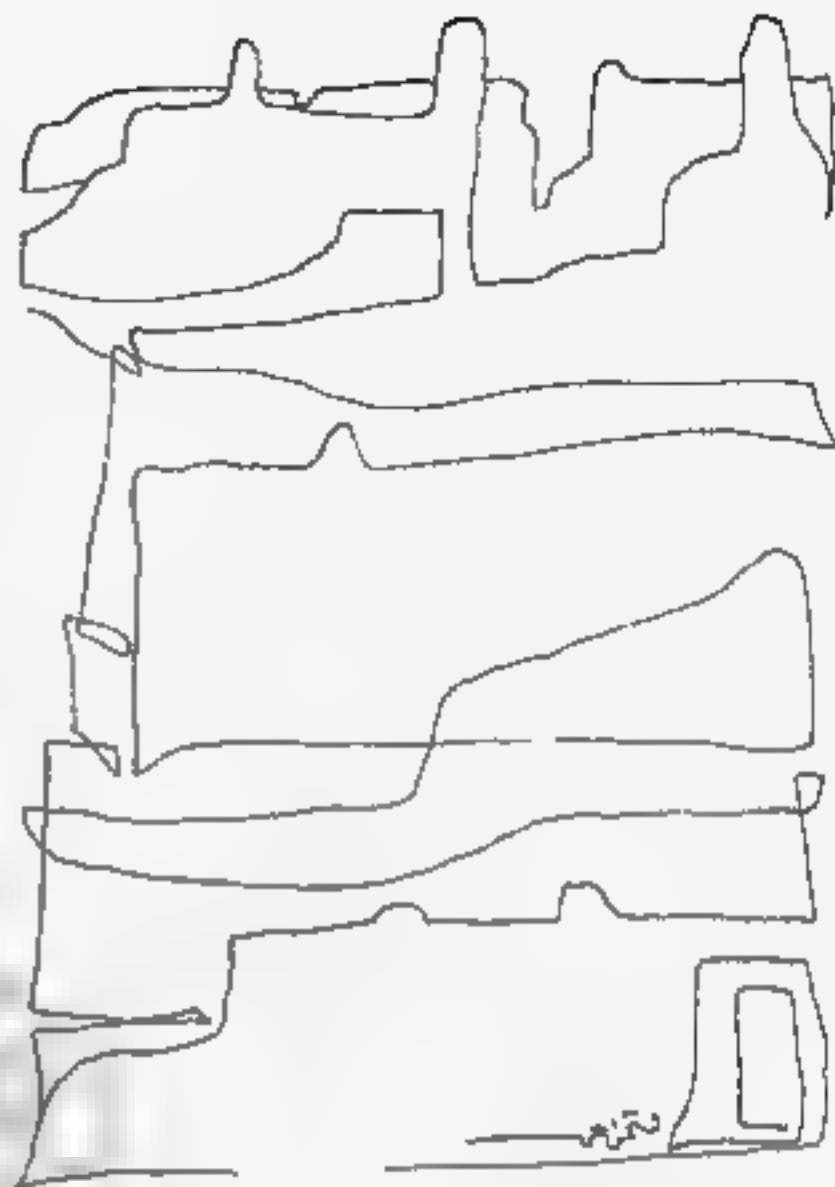
صحت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إلى ابتداء



ومن معي أين قية تعرف أن الديار وسيلة لاستحصار من كانوا فيها . ويعرف أن الشاعر تعالى شموحه للوصول إلى عظمته ، ويعرف أنه ملود الشعراء عن علمهم انتهى بعشون فيه في العالم القديم ، وهو لم يلاحظ أن الشاعر المذبح لم يسكر هذا النوع من التقدم وإنما سار في د ب معش.

وقد ندد ابن رسيق حضرة ذكوة حين يذكر على عصر الصدق في الحرية . وحين اقترب من نفسه الحرب . ومن الخصائص بسبب المتقدمة . فقد ذكر على التوفيق بأن التوفيق على الصل طبع عند بدوى . وشيد عبد الحمري . ثم به يشوب عن لدى لا يركت امة ثم يذكره . لما أفتح الشقة وعلاء حينئذ !

كما أنه قال : إن ذا الرمة مثل كيف تعمل إذا انقلب دولك الشعر . فقال كيف يتقلب الشعر دون وعدي مقابلته . قيل له وعك سألناك ما هو ؟ قال : الخلة بذكر الأحباب . ثم يعقب . لهذا لأنه عاشق . ولعمري إذا انفتح للشاعر نسب القصيدة فقد ولج من الباب . ووضع رجله في الركاب . وقد وقف وقفة طويلة في العتبة عند بابي المقاطع والمطالع . وقد تعرض بوضوح للعبث والخروج والهاية . وقال عن المطالع : الغالب عليه تحت اللفظ وجهرة الأبناء<sup>١١١</sup>



وإذا كانت نظرة القدمى إلى المقدمة نظرة مبعبة إلى حد ما ، فإن احدنن بطروا إليها من أكثر من زاوية ، فهناك من قال : إن المثير الأول الحقيقى لعاصفة الحب هو الحبيبة ، ثم كان هناك المثير المصاحب وهو الأطلال<sup>١١٢</sup> . وهناك من قرع على هذا فقال : إذا كانت الحبيبة هي المثير الطبقى لعاصفة الحب ، فإن الأطلال هي المثير المقارن و انصاعى . ومبر ذلك كما يقرر علم النفس أن الحبيبة بعيدة عن الشاعر . فدبارها حلت محلها في إثارة عاطفة حيا ، فلما ثارت هذه العاطفة أقبل الحب على الحدران بقلها ، لأن الديار وحداها هي المثير الصاعى . والذي سوغ أن الحبيبة كانت تسكن الديار ، فاعتبرت الديار بها . حتى صارت الحبيبة ودبارها وحدة متكاملة . فإذا كان الحرف قد رحل . فإن الجزء الآخر قد حل محله .<sup>١١٣</sup>

وقد كثرت الاجتهادات حول هذه القضية فكانت هناك تنصه إلى أن السكاء على الأطلال مكافئ على نفس وعاصفة في عهد معاوية<sup>١١٤</sup> وكان هناك من رأى أن التوفيق على الأطلال يمر حسب بصر عند الإنسان العربي .<sup>١١٥</sup> وهناك من قال إن الشاعر كان يجعل الحديث عن الطلل وسيلة إلى تذكير المهود الماضية . فأمروا القيس تجاور منزل الحبيبة إلى تذكر ماضي والسكاء عليه . والحارث بن حذرة حذر « أمة » من السكاء . ومع أنه ذكر عدة أماكن إلا أن كل مكان كان تحت ذكرى أثره لديه . وسواء لم يكن معه حقيقة وإنما لدى كنه معه هو حرب قبيته مكر مع منه تغلب . بعد أن كنه من قبل على حب وتواصل<sup>١١٦</sup> . وهناك من رأى أن المصنوعات جميعا لا تخرج عن كثرها ذكريات وصريا من المعين إلى الماضى . ومن يرى أن القصود ذات الباطن تعكسات الشاعر . وسواء دد في ماضيه أمى تتفحصه روح

بذكر الديار والنفس والآثار فكفى وشكا وخاطب الزئج واستوقفت الرقيق ليحفل ذلك سببا لذكر أهلها الطاعنين بها . إذا كان نازلة الممد في الحمول والظعن عن خلاف ما عليه نازلة المدر . لانقافهم من ماء إلى ماء . واتجاههم الكلا ، وتصعبهم مساقط الحبث حيث كان . ثم وصل ذلك بالنسب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصباية والشرق لبيل بحره القلوب . ويصرف إليه الزجوه . ويستدعى إصفاء الأصماع إليه . لأن التشيب قريب من النفوس . لانط بالقلوب . لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة العزل . ولف النساء . فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب . وضاربا فيه بهم حلال أو حرام . فإذا استوق من الإصفاء إليه ، والاستماع له ، عقب بإعجاب الحفوق . فرحل في شعره . وشكا النصب والسهر . وصرى الليل وحر الحجير . وإنشاء الراحلة والبحير . فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حق الرحاء . ولطامة التأميل . وقرر عنده ما ناله من المكارة في المسير . بدأ في المديح . سمعت على المكافاة . وهره للسباح . وفصله على الانشاء . وصغر في قنره الحريل . فالشاعر الضيق من سلك هذه الأساليب . وعذل بين هذه الأقسام .<sup>١١٧</sup> بل لقد صادر على الشعر والشعراء قديما : وليس لمأخر من شعراء أن خرج عن مدبب المتقدمين في هذه الأقسام . مبتغى على منزل عامر . ويمكن عند شديد البيان . لأن المتقدمين وضوا على المنزل الدائر والرسم العالى . أو يرسل على لجام أو على ميصنها . لأن المتقدمين رحلوا على الشقة الشعر . أو ورد على المياه تعدت بحرارى . لأن المتقدمين وردوا الأواصر الطوامى . أو يقطع في المصنوع منات الرحص والورد والأنس . لأن المتقدمين حروا على نفع منات الشج والخوة والعزوة

لأصلافي<sup>١٧</sup> . ومن يرى أنها كانت لمن الغراع الذي كان يسطر على  
السم . وأنها كانت انعكاسا للحياة في المجتمع الرعوي<sup>١٨</sup> . ومن يرى  
أن بكاء الأبطال ليس عاطفة خاصة . ولا تجربة وجدانية ذاتية . بل  
« لحظة حرب » أملاها على الشاعر شعور الجماعة التي ينتمى إليها بالمحرمات  
من انوص للمكان ، وبالحنين المتخفف إلى الاستقرار . ولشكك الكاتب  
الذي يستطيع فيه أن يقيم بنا يخلد فيه ذكرياته . ويترجع صاه . ثم  
يه في حقيقته الأمر لم يكن يواجه ذكرى حب محبب . وإنما كانت  
تدعى في ذاكرته صور من شبابه الصانع . وهذان الراءدان يكتبان  
حنين خاصة تثير في نفسه جوا مناسبا يحمله على الحزن . وهذا الحزن  
مقدمة انفسية - بكل صورها وألوانها - تؤدي وظيفته هذا الحزن  
شعري الذي يبع الشاعر القدرة على القول بعد ذلك<sup>١٩</sup>

ثم كان الاستشراف بالانفسية إلى آفاق وحدانية حين حدث عنها  
المستشرق الألماني « فالتر براونه » الذي رأى أن المقدمة حاية وليست  
وسيلة . وأنه ليس هناك ما يجعل الشاعر مهموما بالإصغاء إليه .  
ومنتصا إلى ذلك السيل . ذلك لأن الصمم الذي حوله مهيا أساسا لما  
يقول . ومن نصيبي أن هذا المطلق يحدث مصنف ابن قنصه الذي  
عكس صورة عن نفسه المنحصر على الصمم القديم . فالذي كان معنى  
شاعر القديم هو ما يسيبه احتشار « القساء والنساء والتأدي » ولقد  
كان شاعر القديم أسير هذا كله . ذلك لأنه كان يرى نوعا من عشية  
حياة حين كان يرى أن العصر قصير . وأن السيل يورث هذا العصر عالم  
آخر . وفي صوره هذا ردد عبارات مثل « تحت النصار » درست  
لنفس . أشحت الرسوم . بعد ربط بين حياته وبين كل هذا في شعره .  
ولكن لم يكن وراء هذا النظرة التشاؤمية . بل الرغبة في إنهاء عرض  
الحياة . ومتبعة الرغبة . ومن ثم كان يقول « دع دا » ثم يأخذ في  
أسباب جديدة للحياة فهو لم يكن يسجد شيئا من الحياة . وإنما كان  
يعرض عنها ما يريد . ويحب منها عما . ولعل هذا كان وراء شهوته  
المصاعمة في كل ما يتصل بالحياة . فقد كان يحب ويكره بقراءة  
ويحب<sup>٢٠</sup> . ثم كان هناك من لم يذهب بعيدا عن هذا . وجالما يوهب  
بالتناقض بين الحياة والموت والفرح والحزن عند الحارث من حله في  
معقفه التي تد بقوله

آدمنا بسببها أسماء

وب ناول على صفة النواء

ثم ب عمرو بن كلثوم به تحدث في مشوه من  
حديثة واحمر . إذ به يقول

وإنا صوف نمركا المايا

مقدرة لنا . ومفديا

ومثل هذا نخله عند عبدة الذي يقول

ولقد ذكرتك والرواح نواهل

مئي . . ويض الهند تقطر من دمي

احتجاج الحياة والثناء في الموقف الواحد ، والارتباط بينهما يؤكد  
إحساس الشاعر بالتناقض في عالمه الخارجي والدخلى ومن هنا لا  
يكون هذا التناقض لفظيا أو فكريا ، وإنما يكون « ناقضا وحروب »  
يشمل في كيان الحياة كإشتمل في كيان الفرد ، وإذا كان إحساسا بالعالم  
يشير بالوضوح فإن إحساسا بالموت يتمير بالإهم . ومن هنا يكون  
الشاعر الماهل أحس ما أدركه فرويد بعد ذلك من أن عري رتي الحب  
والموت لا يتعاقبان ، ولكن يتآرجحان ويعملان معا<sup>٢١</sup>

- ٤ -

إذا أردت أن تفهم وجهة نظر خاصة بنا . فبه يكون من الضروري  
أن تقدم بين « انفسية المكان والزمان » . وابتداء مع أن لموس تفسر  
إلى رمانية ومكانية . إلا أنه لابد من التداخل بينهما . فمثلا  
يشتمل المكان لأنا حنا في إدراكه إلى شيء من الزمن . كما أن شعر  
جناح في إدراكه إلى جانب من المكان . ومن المعروف أن الإنسان  
التقديم قد اهتم بأماكن بأعيانها . فقد كان لتقديمه المقربين معده ما  
هياكل . وقد عرف اليهود والعيسويين ويديون هذا النوع من  
التقدمة . كم عرف اليهود الخج إلى المكاب الذي فيه ما يسمى ثبوت  
العهود . وسبحيون كانوا يحضرون إلى بيت المقدس . ويحشرون في سحر  
الأب . وأمر بيت الحراء وكعبة معروف عند العرب . بل إن الكعبة  
كان يحرمها النمرس واليهود وسبحيون . وكذا يحضرون فيها العبر  
وتحليل . ثم إنها في الإسلام قد أصبحت مكانا إسلاميا ودينا  
إسلاميا . وعبارة أخرى ترى أن الإنسان القديم كان يهتم بالمكان أكثر  
من الزمن . وقد راح الإسلام المكان بالزمان . وكان في هذا متفق مع  
بواميس التنوير والتحصن . بل مع حقائق الحياة . ذلك لأن خيول  
يدرك المكان أكثر من إدراكه الزمان . ولأن الموضع أحد من المكان .  
وهو الذي يفضي فيه . ولكن استشهد أن شاعر عربي يعكس انفسية  
أوليفح بينهما . فهو يرى أن الزمن جميع على لأصلان « الله » وحسن .  
فهو تلبس على الإقواء . كي يقول أبو فراس - ثوب بعد

لم يمن نزراد طيب سم

على طول ما الموت وحسن رسوم

تحافى السيل عمر حتى كئاما

ليس على الإقواء ثوب سم

وجعل إنه أحد هذا من قور الأعرابي

شطت بهم عتك مية قدو

غادرت الشعب غير ملته

واستودعت سرها الديار لما

نزراد طيبا إلا على القدم

وقد يردد الإحساس بالمكان - كما يشير من ذكرى - عند بوهوب على  
الأثر القومية الكمية . والمتبع لما من شعر في الأضلال . يرى أن  
سحر العربي يحيى في ضجة انشعاع على مدى وصف لأضلال ومكده  
« لقد بوه الفيلسوف « شوننهاور » تأثير الأضلال الخيال في النفس . ذلك  
أنها صارت الزمن في معنيتها الشقية . إنها مع عن بضال إرادة مصي

أراد حتى يهيئ كيقول: «ومن» تؤثر في الإنسان كما يؤثر صراع الطلح  
من حلال شمس»<sup>١٢٢</sup>

• يريد أن يؤكد أنه هو أن حصاره العربي قد اهتمت بصفة  
خاصة بسكان المنقود - الضلل - ومع أن الإحساس بالزمان قد وجد  
بالإسلام طريقا مرهقا داخل الحصار إلا أن الإحساس بالمكان ظل  
عندهم قويا وواضعا. والحصرة الأولى مثلا إلى المملكات تدل على هذا.  
على نحو جعل الباطلاني في إحصاء القرآن يسحر من هذا الحس للمكان  
حين يعرض بصفحة خاصة لعقبة عمرو القيس - بل إن من المعروف أن  
الشعر العربي عادة حين كان يتعرض لغيره كان يلجأ إلى الاستعارة  
والتشبيهات فكأنه - بصفحة عامة لا يظلم عندهم كان قريبا من غير  
صلى - ذلك لأنه في العذب كانوا يعيشون في حباء أو مساكن بسيطة  
متشابهة. وقد تبه هذا أبي رقيق حين قال: كانوا قد تباهوا أصحاب حياء  
يتشبهون من موضع إلى آخر. فحدث أول ما تبدأ أشعارهم بذكر  
الديار - فنكث ديارهم - وليست كآنية الحاصرة - فلا معنى لذكر  
الحصري لديار إلا محاربا. لأن الحاصرة لا تشبهها الرياح - ولا يمحوها  
انظر إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل<sup>١٢٣</sup> - لقد كانوا في طرفة مكابة  
مستمرة. ولقد كان الشعراء يعانون من كل هذا. ثم إن الأرض حين  
فتحت هم لم ينحصر من هذه العربة - ذلك لأنهم عاشوا في أول الأمر  
في الشكوك العسكرية وما يشبهها. ولقد حملوا معهم دائما طاهرة التردد  
والتوحد. ولتعلل على الآخرين. ثم إن الشعراء الكبار في كثير من  
العصور كانوا يعانون من العربة والاعتذاب معا. فأمر تمام مثلا كثر هذا  
المعنى كثيرا في شعره

وقد استمرت عملية الوقوف في الشعر العربي - ثم تعرضت عنها  
ظاهرها لتعرف على الآثار المتداخلة. والمدن المحرقة - والمدن التي  
تسقط - على نحو ما يعرف من وقعات كثيرة لعله ينبغي في مقدمتها وقعة  
الحبري الشهيرة على الأيوبيين - ووقعة ابن الرومي على أنصرة حين خربها  
الريح - ووقعة أسامة بن منقذ على مساكن أهله - ووقعة الحريري - على  
نساء مئة التي ربد السروجي - على بلدة سروج - ووقعة شوقي على ما  
سوى من أثر الحصار في تاريخه - والإسلامية - ووقعة حافظ إبراهيم على  
بلدة دنشواي - وما أكثر ما وقف الشعراء عند مفردات عدد -  
عرباضة - والخيول - والمدن والقرى المسعبد - وهذا كذب  
المدن والديار - لأصاحة من منقذ بندي مصر سحلا مؤثرا حد -  
المدن في أحياء العرب - وتامل قومه في المقدمة - وبعد - فإن دعائي  
إلى جمع هذا الكتاب ما نال بلاذري وأوطاني من الحراب - فإن الزمان  
حرق عليها ديله - وضرب إلى غفيتها حوله وحيله - فأصبحت كأن لم تكن  
بالأرض - موحشة العرصات بعد الأنس - ولقد وفقت عليها بعد ما  
أصابها من الزلازل ما أصابها - وهي أول أرض من جلد نواها - في  
عرفت داري - ولا دار أخوتي - ولا دار أغاني ربي عني وأسرني -  
فبنت متعبرا مستعبدا بالله من عظيم بلاله - وانتزع ما خوله من  
مجانته - ونحن نعرف من هذه الموسوعة في «البياضة» أنهم وقعوا وقروا  
سؤرا على المنار والديار - والمعان - والظلل والربيع - والشمس -  
والنسيم - والآثر - والنسكس - والهان - والعهدة - والأعلام  
والعالم - والعرصات - والأرض - والوطن - والمدن - والبلاد -  
والديار - والأهل - وكان من العظيم أن يكونوا مع كل هذا الأحباب  
والأهل والإخوان<sup>١٢٤</sup>

وقد كان من الغريب أن الشعراء مثلا في الأندلس كانوا يلتفتون  
على بعد الثقة إلى منار وديار بعيدة في المشرق - على حد قول أبي  
حرم:

تذكرت ودا للحبيب كأنه  
لحولة أطلال برفسة نهيد  
وعهدى بعهد كان في منه ثبات  
بلوح كافي النشم في ظاهر اليد  
وقفت به لا مزمنا برجموه  
ولا آبا أبكي - وأبكي إلى حد

لقد كانوا في غربهم واعتراهم يستوحون السكاه - وسكاه كما قال  
أبي حرم من علامات الحب - لكن يتفاضلون فيه<sup>١٢٥</sup> - ولقد كان ينمو  
مع السكاه على الشيء الذي يها - أو الذي تم أب - فإذا أحدا مثلا  
مقدمات الفطر الحامل - وحداها تتراوح بين الوقوف على الأصل -  
وهي عدم مشاهد - وبكاء الشباب - ومعناه البكاء على نهاية الإنسان -  
والعروسة - وهي موقف معادل لقصة الموت - ووصف الضيف - وهو  
سرع شفاف من العدم - على أن الأصل في هذا كله هو الوقوف على

حليفة الخضر من يربح على وطن  
في بلدة فظهور العبيس أوطاني  
بالشم أهل - وبطاد الأهوي - وأنا  
بالرفقة - وبالمسطاط إخواني  
وما أظن الري قرضي بما صنعت  
حتى تشابه في أقصى عروسان

وكثير ما يجد حنزي يشور  
تسناد في بلاد من بلاد  
كفاني سبها جمل شرد

ومرحات انتهى في هذا الهاء لا انتهى  
على فلق كأنه المريح نحى  
فأبى لسرحيل غير مخشرا

وقد كان في غربهم واعتراهم يلتصق - إن شيء تير عندهم يكن  
أ يكون حبيبه - ولكن - يكون مرأ نصياع - ونقد كان هذا الشيء هو  
صل - فقد كان الظل في أول الأمر حقيقة - ثم أصبح بعد ذلك رمزا  
معنا مشرد - ثم أصبح بعد فترة تقلدا هيا من تقايد الشعر<sup>١٢٦</sup>

تفضل لتمثل في معاد المحاربة والمحوض . والخيمة . وأثنى التمر  
ج

عن أن تدي يلفت النظر قد هو عدم الوعوف المرح والتعب على  
مدن بني نقام وعلى المقصور التي تنشأ - إلا في النادر - مهم مع الزمن  
لنقص لا الزمن الموجود مع أنهم عجزوا أحياء عالم المدينة على نحو  
مذكر - كتب أسبابة بالحضرة والأمصار - ومع الاعتقاد بأن المدينة  
هي " حسب التذكير " بضمها إلا أنهم صلوا مشدودين بالثروة .  
ويعرفون حياتهم ويعرفونهم وأشهرهم - إلى الفضل فالفضل هو الذي  
كان يعادى هذه العرب وهذا الأعراب في العام . وخاصة في فترات  
بغلافهم لأول . بل قد نجد لهم - هل تذكروا - شعرا في مدينة . أو  
در عامرة . ولكن هذا الجانب من الشعر يغلب عليه النظم .  
ولتأريخ . وأكاد أقول أن ركافة (١٢٨)

ومع أن الغزل بكريم قد فتح أدهمهم على ما تستدعيه الصورة  
والشك . إلا أنهم صلوا مشدودين إلى هذا العالم الخرب الذي كان  
حقيقة . ثم تحول إلى رمز . ثم إلى نمط من نمط المقصيدة بعد وصول  
الأمر إلى صاهرة وثوبه . المحصور لا تتعامل مع الأضلال . وإن حد  
الانتماء إليها يغلب بعد الحبي . على حد قول الشريف الرضي

ولسيفت عني فمذ حبيبت  
عوى الطلول نلعت القلب

من كل هذا يرى أن عربهم واعتراهم في القدم كانت وراء هذه  
كده . ثم صارت " صاهرة " (١٢٩) فقد حكم عليهم بالفراق دحل  
حريرة . ثم بعد فقدوا الحريرة . وحين عاشوا مفرقة في العوالم الجديدة  
كان هذه الأعرب عما حوهم . وحين كان يدل هذا انتماء آخر  
اموت كيو يتوون . بل الموت هو الفراق ومن هذا كان احبار  
الفضل . هذا لعداء رمزا صاب . وقد احلف الناس في أي  
لأمرين أشد ليلهم المحر ٢ وكلاهما مرفقى صعب . وموت آخر .  
وبني صود . وسنة شهاء . وكل ينشع من هذين ما يذ صم  
فأمدوا نفس لأبيه . الأروقة الحانة . التائه على العهد . فلا شيء  
يعيد عده مضيه بل لأنه أن قصد . وتعدته اموت عمدا . واد  
" عيوب عدى سهل من الترق . وما المحر إلا جانب مكند " .  
م . بل لأنهم معصرين ما صماء ابن حرمه " القصور " كما يذكر  
بالحرب . وفي مقدمة مذكره الطلل (١٣٠)

وتم يؤكد أنه أصبحت " تصدأ " أنه ليس هناك كثير من  
الانتماء في المعصر . فهذه العديد المكان والزمان . وتعداد الحيوانات  
أي تمه ٣ . بالإضافة إلى تعداد ما يصيغه الرياح والأمطار . وهناك  
سكة . ومعد . واسترجاع المكريات والتساؤل . والاستصهام .  
وصبب المروف . م رسم صور حياثة - عن طريق التسمية عادة للثقاف  
للموسم غير مصد كحب التلغل . ومقاي الرسم كدنا الوشم .  
وكسرت القديمة . والأحدا التي تصب عليها المقصور كالممارات  
استردده . ورمز كالحسن البع

وتم يقف هذا عند حدود النحر الشهيرة . حيث لأن الحديث عن  
انضم دحل هذه البحر بغزاة معدة لند قبل كان المعصاح أول من  
أضال لفرح وقضه وشب فيه . وذكر الديار . واستوقف المركب  
عليها . واستوصف ما فيها . وبكى على الشباب . ووصف التراحلة كي  
صلت الشعر بالقصيدة . فكان في الرحار كامرئ القيس في الشعراء . .  
وكذلك فعل ابنه . بل إن هناك من ذهب إلى أنها تتوق مقدمات  
الشعراء في ندقة والتفصيل (١٣١) وإذا كانت قوالب الرجز الخشنة م  
تكن ملائمة مع انتمائها لامت الحب خاص بـ " دحل "

وأخيرا فقد ظل الجانب انطلي مرددا حول عصر بني أمية . وقد  
عنى هذا الاتجاه بقصة خاصة الشاعر ذو الرمة . الذي مرع منه مرع  
شديدا بالعصر القديمة . ونحن لا ننسى قوله

عشبة صالى حيلة غير أنى  
بلفظ الخصى والحط في التوب مولغ  
أحط وأنمو الحط . ثم أصبده  
ببكي . والغريان في الدار ولع

كان صنانا فارسا أصابى  
على كبدى . بل لوعة بين أروع

وقد صعب الاحتداد هذا الجانب في العصر عباسي . وكان  
بعت دعوة أبي نواس التي قال فيها

صلة الطلول بلاغة المذم  
فاجعل صفائك لابة الكره  
لاحدعى عن الى جسمك  
نصف الصحيح وصحة سقم  
تعد الطلول على الساع ٣  
أفدو العباد كات في حكمه ٢  
وإذا وصفت الشيء منبما  
لم تخل من غلط ومن وهم

وحر لاسي هذه أدات في نثر  
دع الأطلال تشبها الحبوب  
وتبل عهد حدثها المحبوب  
وحلل لراكب الوجاء ارم  
نحب ٣ السحبة والسحب  
ولا تأخذ عن الأعراب لولا  
ولا حبشاً فعيثهم حديث

مع أن تصحيح شعري إلا أن الحياة تعبر . ولم يعد ساس  
يشهد . لأضلال . وقد دارت مضيه حديث حول الشاعر محمد  
عبدالمص . وعن كل هذا صوغ نصن موهبه شاعر وقد انه عن  
حقيق في برة من أجواء عديمة وحديد . فهم يدكر في هذه حرب



- ٦ -

وحيدا هناك وقوف لم تشبه به وهو الوقوف بالاديرة . وقد  
حفلت الثعيرة بعدد من الكتب التي تعرضت لاديرة . وحتى في مقدم  
كتاب الديارات ، لأبي الحسن علي بن محمد المعروف بالشافعي ( ٣٨٨ )  
ومن الغريب أن تقاليد الوقوف لم تتغير جوهريا وإن كان بعد من  
الوقوف أحياء ( بالبرول ) هناك النداء للواحد وللثاني . وهذا النداء  
بالنساء والرجال . وهناك طبع الإقصار عن الصلاة . وقد سجد  
الشاعر أن يفرح من حصارته ومعه على حرمها من مصعب الكاتب  
في دير . عمر الرعفران .

عمرت بقاء . عمر الرعفران .  
بغضبها عطرانة هجان  
وعرلان مرانها فزادى  
شجان مهم ما قد شحاني  
وبئهم . وبوخا . وشعيا  
دور الأحاس والصور الجنان  
رضيت بهم من الدنيا نصي  
غيت بهم عن البهس الغواني  
أقل دا وألم عند هذا  
وهذا معد بس العمان  
فهذا العرش لا حوض وبؤى  
ولا وصف المسالم والمفاني

وبصفة عامة . فشمراء الديارات فيهم جسارة . وخرج من  
المحرف في تناول العودات . وبعد عن الزخرفة . وهب عدة بعد عناية  
موقوف بتقريب في الغلطان . وبخلاف . ومن في مقدمة عديم أبو  
عواس كثره من قصدة ضربه في دبرهين

اما والقرب من بعد الساني  
بمفق لئاسله عشيق  
لقد أصبحت ربة كل دير  
وعند مع جفانك وانعقود  
وأذن عاشقوك إلى السماري  
من الإسلام طرا بامروق

- ٧ -

وما حرك الأمر كله في مظهر . أحدث من عقل . لكن م  
مثله . كان ظاهره عامة قد استشرت في كل العصور . وأنه كان . بها  
بالإضافة إلى ظاهرة التقليد والتأدي فيه . الإحساس بالثعيرة  
والاعتزاز أو ما سميت بالزمن المفرد . فحياء الإنسان العربي . تك  
سهلة قبل الإسلام . وبعد الإسلام . وفي الحقيقة بعد حسوا من هذه  
الثعيرة وهذا الاعتزاز ولكنهم لم يستطيعوا لهم دفع . ومن ترك هذا  
بعد تحرير الثعيرة التي ص . فلما بعد بعد

عربها . أحدث عن الأطلال حتى ولو لم يرها . وقد يعيش شاعر من  
الأطلال ولا حسن أنه في حاجة إلى حديث عنها . وأذن مدعوة  
أبي نواس . لكن من الحاجة إلى ضرورة حسيه . وخاصة وأنها لم  
تعد . تكون محادثة بشعر قديم . وعددها أحط من التقليد . وذلك  
أن كل شعير . يدعو إلى نوع جديد من الشعر . وأما أن نحفظ على  
حي كل صائفة مصيدة . مستندة دياحة بأخرى . وأن يدعو إلى  
حديث في موضوعات لا تمنع أن تحرك نفوس الجميع . فذلك ما لا  
يمكن . يعبر عنه حديث . وسنة عند تحطى كوكبا دياحة  
ومع . يمكن دياحة . ذلك لأن كانت حاله نصية وحياته تنقل  
. مرة . هوية . واعتزاز الإنسان العربي في مسيرته . حصارية .  
ثم حوت بعد ذلك في أدوات مية اسمعيلها الشاعر القديم تمهارة . ولا  
باس من أن يستعملها الشاعر المعاصر للتعبير عن غريته المكانية واعتزابه  
النفسي . بل بها متسربة بالفعل عند البعض في الشعر المعاصر بطرق  
جديدة مضمرة بالبر والأسطورة

- ٥ -

ثم بعد من انبند أن يذكر أن الوقفة عند شعراء التصوف فقد  
عمرت فترة . روحه كبيرة بالمقدمة . على حد ما يعرف من شعراء  
السهروردي . وابن عربي . وابن الفارض . مهم مدحون دونهم في  
لغات النحلي . ثم يكادون يكرهون دونهم . . . . . بعد ذلك . فاعظي  
عندهم بصفة عامة . يمكن أن تجنى . . . . . والحبب عدهم هو التي عليه  
الصلاة والسلام . . . . . يريدون بالحبب كما يرى السهروردي . ذات . حاشي .  
لأنه تعالى . حب . ان يعرف محقق . فالحق منه بأشئ عن المحبة . وحيث  
حب محقق لهم . حبب المحبوب . والعائب المظلوم . أما المدامة  
عندهم فهي معرفة الإلهية والشرق إلى الله . المهم أن يكون هناك كما  
يلعب بشيرون في رسالته . محور حب صديقه وإنث المحبوب بداته .

وعرب من هذا . همة كثر من شعراء . مثله بغير عقل . لأنه  
شوق . مع عربيه واعتزابه . وصعده شعرويه في كثر من العصور .  
وإذا كان الكتب قد بكر مدحوه من الأطلال فتذكر ذلك فدف  
كثير حدهم بغيره

ولم تنهى دار ولا رسم مارك  
ولم ينسطر بي بسان محض  
ولكن إلى أهل العفائل والهي  
وخير بي حواء وأخير بسطيل  
بي هشام رهبط السبي هبابي  
بهم ولهم أرضي مرارا وأغضب

وإذا كان شعراء قد تواجدوا على أماكن بأعيانها . وخاصة  
شعراء المدح البوية كالبوصيري وشوق . فإن الشعة بصفة خاصة  
بما جود عن . وأصبح . لأنه يضم عظام الأمة

حاسة . وإذا رجعت إلى وصية أبي تمام للبحتري نجد أنه يقول به :  
فإن أودت السيب فاجعل اللفظ رفيقا والمعنى رشيقا . وأكثر فيه من  
بيان القصيدة . وتوخج الكتابة . وقلق الأشرق . ولوعة الفراق .  
والعلل باستشاق السائم . وعاء الحانم . والبرق اللامعة . والحووم  
الطالعة . والتبريم بالعدل والحوارل . والوقوف على الغلل  
الماحل<sup>(٢٨)</sup> . وقد ربطنا بحكما بين الحب ورقة الشعر فبين ترى  
قوة الشعر أكثر ما تأنيك من قبل نغش الخيم . والعزل امتيازات . وقد  
تصفت الندامة والقصيدة . واصف يصح إلى العرب . فقد جمعت بث  
بعد من أطرافها<sup>(٢٩)</sup>

- ٨ -

ولأن يأتي دور التشيب الذي يحى في المقدمة .

وعلى حد قول أهل الطول ما من بيت يصح شاعرا - حتى ولو كان  
بعيدا عن مجال الشعر أصلا - إلا ويكون الحب قد منه يده . والحب  
مدح عصم في كل مجال من مجالات الإبداع الفني . وهذا من يصب  
في العمل الفني ما يسمى بإنشاء الخواص . وكما قيل : كرم جدم العريس  
سيدته حين حسن الحرب . فإن الشعر يجب امرأة لكي يُحس  
البناء<sup>(٣٠)</sup> . ومع أن هناك كثيرا من النقاد الذين يرون أن قصة الحب  
تساعد على التشكيل الخيد للعمل الفني . وخاصة حين تتحول الحميمة  
إلى الخيال . وحين يصح الخيال - في مركبه البهر - هو الموجه خيوط  
القصيدة ، إلا أن كثيرين أهدروا تجربة الصدق الفني وصار ما يهمهم هو  
إظهار الخدوت<sup>(٣١)</sup> . والإفراط في الرقة . على أنه يمكن القول بأن هذا  
كان بدلا لحاجة الإحباط في الشعر . والحالات الفشل الكثيرة التي كانت  
تربح في الكثير منها إلى صبر العربي عن الاستقرار . وزوجه القوى نحو  
التقل . وعدم قدرته السريعة على الاندماج في المجتمعات الجديدة .  
ولاستداله بالمرأة العربية الحرة في الكثير من الأحيان . الإماء . وحالات  
التسرى . فالأول الخفي . في الغالب كان غائبا عنه ، ثم إن فكرة  
التمسك بالنفس كانت مستحيلة . وفكرة الإحساس التبادل في الحب -  
بمعنى أن يكون محبا ومحوبا - لم تكن موجودة . بالإضافة إلى كون حب  
صراعا مشرا بين إرادتين - كما يقول الوجوديون - لم يكن واضحا .  
ذلك لأن الحب يسلم الاعتراف بحرية الآخر . ونقد كان هذا  
الآخر في الغالب . «عربيا غائبا» أو «أعصب ناقص حشوق» .  
ونحل هذا كما قلنا كان وراء فقدان حرارة الصدق في الشعر . وكان وراء  
هذه الملامات المرحرة التي دخلت في تسريح القصيدة العربية<sup>(٣٢)</sup>

- ٩ -

والأمر لا يختلف بالنسبة للصوفية والشعبة . فظاهرة « التي » .  
سواء أكانت من النفس أو من قوة أخرى صاعقة . كانت منسطة  
ولا يعد الأمر بالنسبة لشعراء « الديارات » . فأكثر هؤلاء الشعراء كانوا  
مشكوب من مصباح . وعدم التوافق مع النظرية والنظام اللذين يحكمان  
ومن ثم كان بداخلهم إلى حجاب الخوف والحرر ومن صانع . ثم إن في  
شعرهم بيرة الدم والحسرة . وخاصة حين يتحول شعرهم إلى تذكر ما  
اعتقوه واعتوه معا<sup>(٣٣)</sup>

ول تصورنا أنهم ماثنوا به بعد الحديث عن الطلل عادة إلا ليقولوا  
بانتصار الحياة على الموت . والاجتماع على الشتات . وإلا ليعبروا عن  
الدهشة على لقاء « بالمرأة الصائفة » بعد أن طوحت بهم الحياة داخل  
الحريرة . وخارج الحريرة بحكم البيئة ونحكم العقيدة صحيح أن  
الحب عندهم كان حانة محردة وكان يتعدى عادة اللغات إلى  
الموسوع . ونكس الإنسان العربي على الكثير من البعد عن المرأة العربية  
بالحالات . وسرى في شعره كثيرا من التجارب المحبطة . ذلك لأنه لم  
تكن لها مقدمات سليمة .

وانتداء يلاحظ أن المقدمة العربية شأت متأخرة إلى حد ما عن  
المقدمة الطليقة . وإذا كانت المصادر تذكر أن « ابن خدام » كان أول  
من نكس الديار . فإننا نقول إن التلهل كان أول من شئت في أول  
لقصيدة . والملاحظ أنه مع أن البدء بالطلل كان حفيظة . فإننا لا نعدم  
نصوص تقدم الحب . وعلى كل فقد مر بنا أنها على الحقيقة محترجان  
لامتعاين . وأنها مع كونهما في الظاهر متنافسان إلا أنها متكاملان .  
ومتشابهان من حيث كونهما طريقتين في النظر إلى الأشياء<sup>(٣٤)</sup> .

وإذا كنا لم نختلف حول مصطلح الطلل . فإننا نجد أنفسنا هنا أمام  
ثلاثة مصطلحات هي العزل . والتسبب . والتشيب . وإذا كان ابن  
رشيقي قد وآها جميعا بمعنى واحد . فإن هناك من ارتاح إلى أن العزل هو  
النهث والعدو وراء النساء . والاشتهار بمؤداتهن عن معاشر وعشت لا عن  
صدق وصباية . وأن السبب هو إظهار التباين التي تنزل بالشاعر من  
جراه علاقته . وإصغاء الرقة على ما يقول . أما التشيب فهو قصد  
الشاعر إلى المرأة في مطلع القصائد والوقوف على الأطلال ومساءلتها .  
ومن ثم سمحنا لما نرى فيه مصطلح التشيب لوقوفنا على عدد من  
الشواهد المرشحة لهذا<sup>(٣٥)</sup>

ولا يفوتنا أن نذكر أن العرب قد أسرهوا في جانب الحب إسرار  
كثيرا . بالحق الفصل وبالأزور الكثير . . قال بعضهم - أظنه عبد الكريم  
لهثي . - « العادة عند العرب أن الشاعر هو المتعزل . هو المتأوت .  
وعادة العجم أن يحملوا المرأة حي الطالبة والراغبة الخاصة . وهذا دليل  
على كرم البحيرة في العرب وغيرها على الحرم<sup>(٣٦)</sup> . وما أكثر انصوف  
التي تعرضت لهذه القضية . والتي خرج منها بأن أخذت عن النساء  
صروة في شعر<sup>(٣٧)</sup> . وبأن المتعزل من الشعر هو الرقة وإصهار

وقد كان التشيب طبعا في أول الأمر في محبة لا يصحط بالعمل  
وعلاجات العمل على الدس . وحين كانت تأتي وقت ربيعيه يحفل  
أناس على المرح . والبحث عن السعادة . ومن لمقد أن يعبر مدح  
عن الصخرة . وحاحه نخذ . هي في بعض لفحات الرمانه تحول  
يد صنع حصراء مشرقه . وإلى أهدر متعددة لأثوب . وهذا من  
الآراء . ولأشجار ما لا يوجد إلا . وقد كان هذا إصارا حيا بعرو  
مشعر الدس . ثم كان تحول التشيب بعد ذلك إلى رمز للحصوبة  
واحيدة . ثم كان حوله إلى تعيد في<sup>(٣٨)</sup> . وإذا كان المذكور داود سلوم

لما رأت «سائيل» استعرت  
لله في اليوم من لامها  
تذكرت أرضاً بها أهلها  
أخواتها فيها وأعمامها

لم يكن يقصد من «بت عمرو» غير نفسه (١٧) . كي أن الشعرى  
لم يكن يقصد من الخاتمة غير نفسه في قوله .

تسبت نعيم الثوم ندى عرقها  
لحارها إذا الخديسة قسست

«أن» أسماء «في معناه الخاتمة» في حلقة كانت شخصية ومهمة .  
و«الإشارة إلى هذا» هي «تعب حزين على ذات مديرة مدح»  
ودما وهذه «الشارة» التي «وقدت» هي «بار» حتى «وقدت» في «موقعة»  
حزين . . وهي «موقعة» نصف فيها «حرب» شهاب من «حرب» حبوب  
«بار» «بار» «بار» مع «عائنه» «وحد» «نكره» في «شعر» «ومنه» «بار»  
هي «صوت» «صوت» «فقد» «فأثرا» «ملا»

ودع هريرة إن الركب من ليل  
وهل تطبق وداعاً أبا الرحل  
أصحت اليرم أم شافتك هر  
ومن الحب جود من عمر  
وهو تصيد قلوب الرجال  
وأفقت بها أثر عمرو حمر

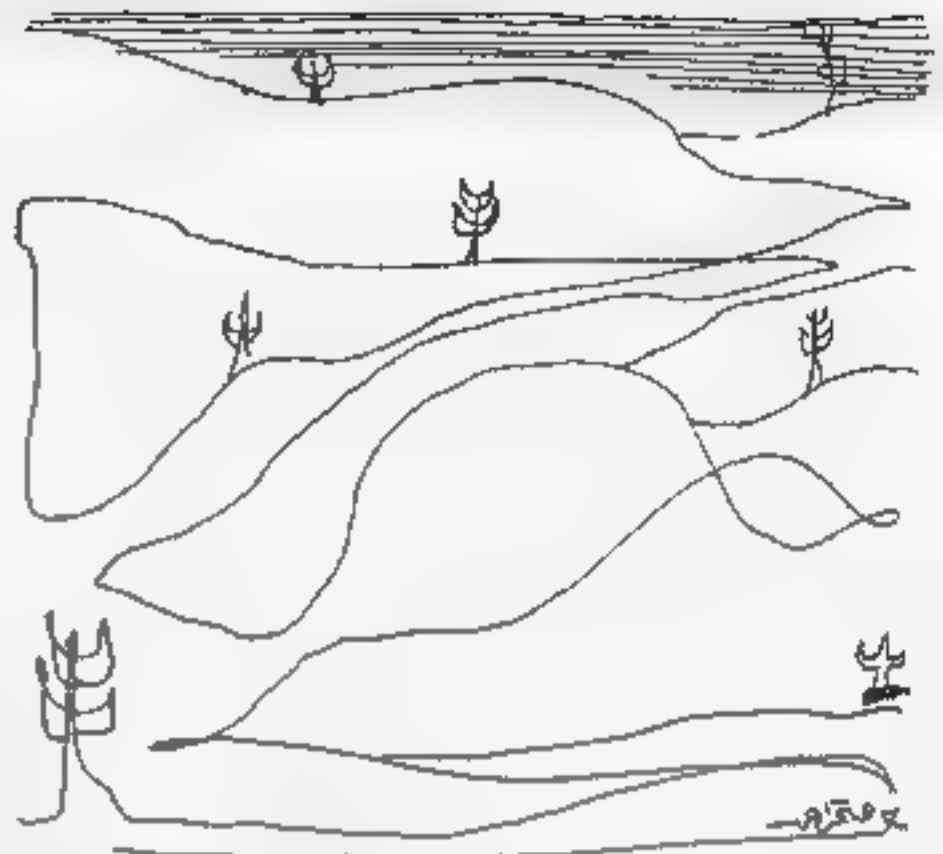
«من» «لا» «سبي» «أن» «مكر» «بار» «سعد» «أني» «وصفت» «هذا» «الوصف»  
«من» «يقر»

هيفاء مقبله عجراة مديرة  
لا يشعكي قصر مها ولا طول

لم تكن واحدة «معيها» «والأكان» «الامر» «تظهر» «بامرأة» «بهيبة» «أمام»  
«أني» «هي» «لم» «تكن» «إلا» «أمر» «خاتمة» «مكر» «من» «حالات» «أمر» «الإس»

وفي «فترة» «المر» «الأموي» «بصفة» «خاصة» «رأى» «الشيب» «يفتح» «ع»  
«أحياء» «على» «حر» «ما» «هل» «عبد» «الرحمن» «بن» «حماد» «برمة» «بت» «معاوية» «و»  
«من» «العرجي» «جيد» «م» «عبد» «بن» «هشام» «وعلى» «حر» «ما» «هل» «عبد» «الله» «بن»  
«قيس» «الرقبات» «مديرة» «بت» «بريد» «بن» «يد» «يس» «التعريف» «لحق»  
«و» «مكر» «في» «الوقت» «هذه» «ما» «حسبه» «عبد» «الله» «بن» «ك» «منعير» «عبد» «وك»  
«في» «يد» «دعا» «دعا» «أو» «تضاح» «أو» «ص» «يشه»

نشر الطي والعمير بنفدى  
مرحبا بالذي يهول الغرب  
قال في أن خير معدي قريب  
قد أني أن يكون من الغرب



يبدو «إبه» يبدو أن الشعر العربي الذي يأتي في أول القصائد بقايا تراث  
محمي في ملاحم ما قبل التاريخ عند الساميين ، حيث كان الشاعر  
يقدم صلته للأمة قبل الشروع في القصيدة . ثم كان قد تحولت البداية  
«من» «طريق» «التهور» ، «والطرفة» «إلى» «الفرل» «في» «المرأة» «..» «فأنة» «قد» «كشرت»  
«من» «فترة» «دراسة» «هامة» «لا» «تعد» «عن» «هذا» «..» «ذلك» «لأن» «الشعر» «قبل» «أن» «يصبح»  
«م» «وقب» «كان» «أدعية» «وصلوات» . وقد استقرت هذه البدايات ، في قرار  
«صبيح» «من» «نفس» «الشاعر» . ويعتبر هذا من الأمور الطبيعية بالنسبة للإنسان  
«قديم» «الذي» «كان» «يخضع» «لمعده» . ثم إن الشاعر القديم كان ملحفا «خدمة»  
«لأمة» «في» «الف كل» . وقد كانت المياكل صبغوا وأحجارا وخياما . فإذا  
«رحلت» «القبيلة» «تركزت» «كل» «هذا» «والنعت» «إليه» . وإذا «مر» «أحد» «وقب»  
«و» «متغير» «ومن» «ثم» «شأ» «الأزب» «ط» «المترج» «بالجلال» «والقداسة» . ومن المعروف  
«أن» «المعبد» «الوثني» «القديم» «كان» «يعلم» «بها» «يعلم» «طائفة» «الآلة» «التأوي» «..» «و» «دعا»  
«كتب» «عن» «صورة» «لمرأة» . كما كان يضم حاملات ملحقات خدمته ، وقد  
«يرون» «نفسهن» «لكنهن» «أبعد» «وسلته» «ومبه» «اشعراء» «و» «نفس» «معرفة» «أن»  
«لأسماء» «حين» «هذه» «أحمد» «نورة» «كان» «سبها» «سوة» «في» «بيوت» «الأسماء» . «فأد»  
«..» «تكر» «لأسماء» «لعمدة» «بن» «تردد» «في» «المقدمات» «الفضلة» «في» «صورة» «من»  
«صور» «برهة» «و» «الحب» «العالم» «تقود» «لأحد» «وقد» «بنت» «هي» «نعود» «هذه»  
«لأحد» «من» «السيرة» «الوثني» «كان» «الشاعر» «يلق» «لديهن» «الحظوة» «بأعصار» «أحد»  
«بعضهن» «في» «الهيكل» «ومن» «ثم» «يكون» «من» «الضيق» «عند» «وقوعه» «على» «بقايا» «للمعد»  
«و» «نقد» «الهيكل» «أن» «تذكر» «أخته» «مع» «محمود» «من» «الهدايا» «والعاملات»  
«ومن» «هذا» «مضيق» «يمكن» «لنور» «من» «كثيرا» «من» «الصور» «الشعرية» «التي» «تدخل»  
«في» «سبب» «و» «معرفة» «ها» «صلوات» «بعضهن» «كانت» «معروفة» «في» «عقائد»  
«حديثة» «..» «على» «أنه» «يمكن» «النور» «أن» «الشيب» «في» «المقدمة» «كأن» «يتخطى»  
«حقيقة» «بن» «المر» «..» «أسماء» «سواء» «تكر» «بني» «أسماء» «بأعصارها» «..» «فألا» «عمرو»  
«بن» «لبنة» «..» «صاحب» «مرثي» «القيس» «في» «رحلته» «إن» «يعبر» «..» «حين» «يقول»

قد سألتني بنت عمرو عن ال  
أرض التي تسكر أعلامها

قلت أسي يكون ذلك قريبا  
وعليه الخصور والامواب  
حبه البرم ذو الوضاحي والقصر  
الذي لا تباله الأسباب  
إن في القصر لو دخلت غمرا لا  
موصداً مطلقاً عليه الخجابه  
رُسلت أن فديتك بغير فاحذر  
شرطه ماها عليك عفاف  
اقموا إن لفرك لا نظم الماء  
وهي حين يفسدون دناب

فت قد يغفل الرقيب وتكون  
شرطية أو يحين منها انقلاب  
لا أشم الريحان إلا بهي  
كرمياً.. إنما تشم الكلاب

وحيث يعرف أن عبد الملك بن مروان حين صنع حلقة عبد الله ليل  
من الشاعر ابن المولى عرض عليه أن يزوجها له . لما كان من الشاعر إلم  
أن قال ما يلي التي أنسب لها إلا عيسى هذه ثم قال ليل لأن الشاعر  
لأنه من النسب .

والكن هذا الاحتشاد للمرأة قد حثرت قلوبنا في هذا العصر  
عيسى ، ذلت لأن امرأة - وعدت في ذكرها - ضراء حسية -  
به هات عن كثيرين . وحسنت هات من عرقها

وتقريب من هذا أن ابن الرومي قد حمل الشيخ في

ألم تراني قبل الأماني  
أقدم و أواسلها السبا  
لنحرق و اسمع ثم ينلو  
هجان محرقا يكرى القلوبا

وفد من شاعر «أحمد بدي» في بعض أحداث خيل هذا

وقد يكون اثبات حوار مروى لما يريد أن يعالج إليه الشاعر ، على نحو ما معروف من ويريد بين حبة ، الذي صور حاله مع هشا بن عبد الله . فقد كان مقطوعة لوييد من يريد ، فلما أوصت خلاصه بن هشا ذهب تدمر - ثم يعالج عليه - فقال

آری سلمیٰ تھدوما صددا  
وغير سیدودھسا کا اردا  
لقد کلت بنائھا علیہا  
ولو جاءت بنائھا حسدا  
وقد ضیت عا وعدت وأمت  
نقیر عہدھا عا عہدھا

وقد يكون التشبُّه مُتَصِلًا عَنِ الْمَعْنَى بِمَرْدٍ عَلَى حَرْمَةِ مَعْرِفِ  
مِنْ قَعْبَتِهِ اسْمُهُ بِمَنْ بَشَرِ الْمَكِّي أَيْ أَوْفَدِ

ألا حي ليل إذ ألمّ لها ماها  
وكان مع القرم لأعدى كلامها

فيلي ٤ نكح عده - وهو في السجن يتطرق القتل - غير  
 حريص . وقد يكون صدى لفظة قديمه . على حرم ما يجد عده  
 المعروف أن بني عدي كانوا سادة الموده بإمكان  
 سبي الموده .

١٠ . ويمكن القول بأن الشيب في المقدمة كان نوعاً من « المساحة  
ابتدائية » التي يعبر بها الشاعر عن نفسه حين يجد أنه محاصرٌ بربيل  
وباصبوم . وحين يجد أمامه الطريق صويلاً ومغلاً . وحين يجد نفسه  
مصادٍ إلى استرجاع ذكرى أحبابه . فهو هنا يفتق عرسين أوها أنه هبع  
شعوره . وأذكي مشاعره . وشده نصه كونه مرهف . ول المقدمة الموقفية  
في هذا جرير . والعرفى الثاني أنه يستوى السامع بمواقفه ومشاعره .  
وهذا البرع من التأثير لا يقتصر على السامع وحده . وإنما يشركه فيه  
المتأمل . إذ تحده بشرة تنسبه معه . وتجمعه برؤى إلى آخر انتهى حلقه  
تومسقى للمقدمة . وما نفسسته من معد ومشاعر<sup>١٥</sup> . وفي صوره هـ  
يتحقق القول الذي يقول بأنه نزل بكـ الناس قد جمعوا الكثير عن احب  
لـ قدر لهم أن يعبروا<sup>١</sup>

- 4 -

وإذا وقفنا وقفة متعملة عند «أفروديت» العربية في المقدمة ،  
وحدثنا أن هناك مابقا إلى حد ما بين التشبيب بالمرأة العربية - كما كان  
الحلل بالنسبة للمرأة العربية إلى أن جاء العصر العباسي - وبين المرأة غير  
المرأة - كما يصير «الحلل» على الحديث عن مرد الأولى - حدثنا  
«الحلل» - يصير على الحديث عن امرأة ثانية - وتشرح من حيث  
الذي حسب عني يحدث عن المذكور وكنت قد ذكرته في المقدمة ، بقصة  
في ذلك حين كان الشعر مثلاً مسجوداً فيمدح به المرء لأنتى  
العكس

و مصطفیٰ عامۃ بریٰ ان شبیب کان فکثر من وہ و صلب و لمزۃ ،  
و کثر یثکد لہ صلب حتی لاجل فقد وقتہ علی کث من لأعضاء ،  
و اکثر فی اسم بعدہ بقیہ خاصہ من الحدیث من شعر و المعبر  
و تنب و تشد و عد کث الی عمر فی مفرغہ بکی حد یث - بہ أحيان  
و من روحۃ من ریاض معصۃ ملا - فہم فی حدیث عن  
الروح - و منی أصل امویون و مصطفیٰ عامۃ عند کث - و مصطفیٰ  
خاصۃ فی الشعر القديم - یرکرون علی التشیہ و عد کث التشیہ فی  
اشتبہ حجر خواص الشاعر - و جمعها من لامبرسال فی الشود -



والانطلاق : ذلك لأن الدوائر تعلق حينما تتم الأركان المعروفة للتشبيه . ولأنه عادة كان يتم رسم أجزاء عجيبة كوحيدات من عناصر كثيرة في تصميم زخرفي رقيق ثم يتم ثم يطفقوا قوة الخيال في التشبيب بإعبارهم قوة خائفة . ذلك لأن الذي كان يهمهم هو استقصاء أجزاء الصفة وهو السحر والحرقة (١٧) ، بالإضافة إلى دور التصحيح بعد حقبة من الزمن بعد وقف مثلاً عند امرئ القيس وحدها بشه الحية بالمهاة والظلي . وأشعر بمدق نسخة . وحصر بالزمان . والعم بالأمموان المتصنع . وساق بنبوه الس . والوجه بمناره لراهب . واللون بيبس الحمام . ومثل هذا يقدر عند كثيرين كاس المعتر ثم إن رعتهم في الزرف مفقود ، قد لوت نظرهم إلى المرأة بعيداً عن قصبة الصدق في العمل لقي ، فهم يتكلمون بحرارة عن المرأة البدينة ، البيضاء . المرأة . لفرعاء انصفوة العوارض . بضة المتجرد ، تؤوم الصحن . التي يوجد فبت المسك فوق فراشها ، والتي تظا الخزولاً نكرمه ، والتي تظيل الدبل بحيث يمر على الأرض ، والتي لها معاصم لم تصرب على اليهم بالقصبي عصبها .. ول الوقت نفسه لانصص تماماً من قصبة التشبيه متى ما أدركنا علاقة لتشبيه بالمعتقدات ، خاصة إذا كنا نعرف أن التحلة - وهي لها شبه به - كانت تعد في بجران ومثل هذا يمكن أن يقال عن التشبيه بأمرئ وبشمس ، وبالقمر .. الخ

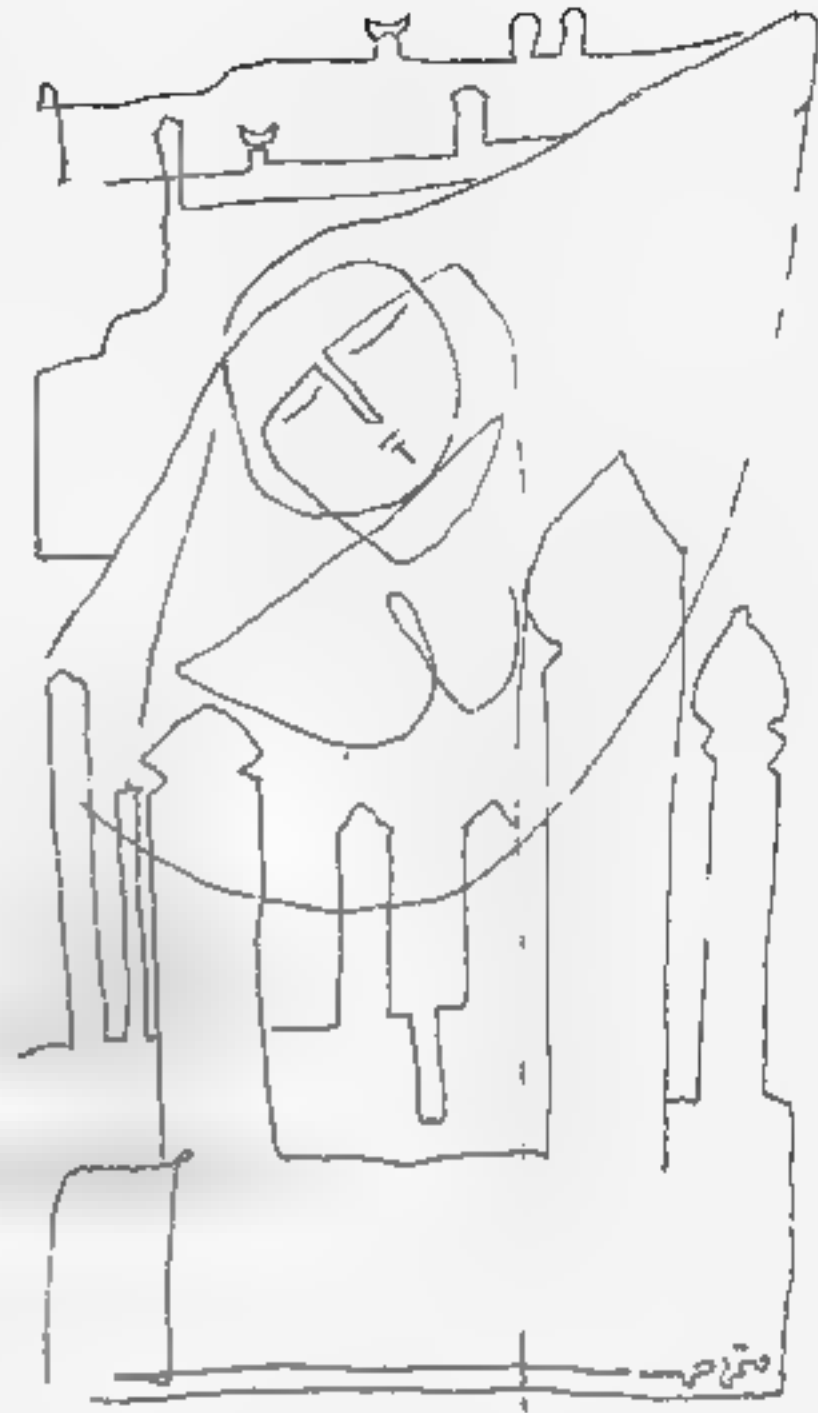
ومع أنه كانت توجد فروق ضئيلة في النظرة إلى المرأة في العصور المختلفة إلا أن هذه المرأة الأمودج لا نلاحظها عند الكثيرين فقد كان هم لبعض إظهار البراعة ، والتعبس عن الشاعر ، والرعة في الزرف مفقود (١٨) ، ومع أن الجبال ليس أمودجاً أبدياً أو قانوناً صيقاً لا يغير . بل إنه يمكن إعداده ، إلا أن هذا الأمودج ظل إلى حد كبير مسيطراً في كل العصور على أكثر الشعراء .. وإن كنا نستقي هنا إلى حد ما الشعراء الصعابك ، والشعراء السود ، وشعراء بعض الفرق الإسلامية - كالأخوارج والمتزلة - بالإضافة إلى الشعراء المدريين . هؤلاء في الغالب قد حرحروا على هذا القالب أو أحدثوا فيه شقوقاً على الأقل ! على أن الملاحظ بصفة عامة أنهم اهتموا بالحمد الإنسان - بل بكل ما يذكر به - في كل حالاته . فكانهم أحسوا بأن شعرياً بالجمال والطبيعة والنس - يرتبط أبداً بشكل جسمنا - وبطريقة حركة أجزاء هذا الجسم . وهكذا يمكن القول بأن القصيدة - في أكثر حالاتها - كانت تتحول إلى امرأة تدبج في إظهار ربيتها ثم إما إذا خننا عن التوازي والانساق إلى الحمد الإنساني نجد أن حسم الإنسان - كما لاحظ بفسكال - مندس لنا . وقد كنا نعب وشعر بالسرور إزاء الأثوان أو الأوربان فذلك لأن حمل في حياتنا دقائق فردية أو ثلاثية - دقائق الطفل والرئيس . ثم أليس الجهار القاسي الذي يوجد في حسنا هو الذي ساعدنا على تقسيم شب الشعر عند قرأه . والذي يظم أحكامه

وعادة " ثم لا تمنع على محبيات واللب لكي تكون مناسقة أن بأحد في لأعر - وهو شكل م - شكل حسنا " وهذا ما يفرح به الشيب وبصفة عامة فالملاحظ أنهم اهتموا أولاً بمناط الحبس في المرأة . وما يذكر بها . ثم اهتموا بصفة خاصة بما يسميه علماء الخيال " مثلث الوسط المقلوب " حيث تحتل العين ثلث الثلث - وحيث تحتل العم القمة المقصورة - بحيث تكون الملامح في حالة " الانقصاص

والانسباط " . ونحيث تبدو صاحبها وكأنها تنظر إلى الانشائي وهي تضي هذه اللوحة أن تكون الحضور حالية من استجديد . ول حاد سرحاء . مع الغزارة في الأعداب والملاحظ أن اشعر قد اهتموا بالعبور هتتما كيرا وقد ساعدتهم على هذا أن النغم قدمت لهم ثروة كبيرة نصف العين . وأجزاءها . والوانها وإيحاءاتها . وأن الخصارة قد خلقت عددا من الرموز الخاصة بها - على حد ما جاء في " طوق الخيامة " بالإشارة مؤخرة العين نقي عن الأمر ، والتشهير علامة القول . وإدامة النصر دليل على التوجع والأسف . وكسر البصرة دليل الفرح . والإشارة إلى الأطاق بإشارة إلى الهديد . وقلب الحدقة إلى جهة ما ثم صرفها بسرعة نبيه على مشار إليه . والإشارة الخفية بمؤخرة العين مؤان . وقلب الحدقة من الوسط إلى المرق بسرعة شاهد المع . وترعيد خدقن من وسط العين هي عام . وسائر ذلك لا يدرك إلا بالمشاهدة . أما الشعاء فتكون وسطا بين الرقة والعنف . مع بعض التمتع السحوظ في الشفة السفلى ثم إهم يطلبون إلى جانب مقاييس الجاهل المتعارف عليها . عصر الإجراء . وهذا العصر الأخير يتحقق من عدة أشياء . غني في مقدمتها الحركة التي تتمثل أكثر ما تتمثل في العين والعم - فكيف الأعضاء المعقدة كالأنف !

وحصر الإجراء هنا هو ما قصده القدامى حين تكلّموا عن الملاحاة في مقابل الجاهل وللأسف وجد هذا في الغزل بالمذكر وإذا أردنا أن نلجأ إلى شاعر دواقة في هذا المجال كعمري أني وبيعة وجدنا له رأياً في هذا ، فقد قالت كل من سكية بنت الحسين وعائشة بنت طلحة للأخري أنا أجمل منك ، وحين احتكتا إلى عمر قال : أما أنت يا سكية فأملح بها ، وأما أنت يا عائشة فأجمل بها ، فقالت سكية ففبت لي والله . وهناك إجماع على أن مقاييس الجاهل كانت واضحة في عائشة . أما سكية فكانت كما قيل عقيمة سلمة بررة من النساء . تحاليس الأجلة من قريش ، وتجمع إليها الشعراء . وكانت طريقة مراحاة ومعنى هذا مرة ثانية أن الجاهل وحده كان في عائشة ( ويكثر هذا الأمودج في العصر العباسي بصفة خاصة عند الحديث عن المرأة الأجنبية ) وأن الملاحاة وحدها كانت في سكية - ويكثر هذا الأمودج عند الحديث عن المرأة العربية . هل أنا لا نعد الكثيرات اللاتي احتعط بالجمال والإجراء معا ، كما هو معروف من مقدمات جرير ، ويشار ، وأبي نواس . والبحري . والمنبجي (١٩) .. الخ

تذكرنا المقدمة بالمفضل الأول من المسرحية - وإذا كان الفصل الأول يقدم عادة أشعاصاً فإن المقدمة تقدم عراطف . ونشي بأفك خاصة . ثم إما معروف أن الشاعر لم يكن يفصل قصداً إلى المدح . ويتم بتذكراً على مساحة المقدمة . وهذا قد عد من السدوحين وصافوا به



منه أنه كانت على هذه المساحة تنشط النفس . وتقف عما يدور في أحراق الشاعر ، فإذا أصر الشاعر على كبح هذه للشاعر فإن ما في داخلها يظهر على هيئة رموز وإشارات وكتابات . والمثل الواضح لهذا هو المشي ، فقدمه تعبر عن ذاته تعبيراً شديداً ، وأكثر ما يكون هذا في سيداته وكاهناته . وإذا كان في الأولى يمزج نفسه بالبطل حتى يمتدو قدما يتكلم من وراءه الشاعر . فإن رأيه في كاهن يظهر من أول قصيدة قام .

كفى بك ذاء أن ترى الموت شافيا  
وحب السابا أن يمكن أنسابا

وسواء عيب شعره هذا على حد ما يعرف من القاصي الجرجاني والتقليد ، أو أنه صيد هذا عدد كبير نحي في مقدمتهم الواحدى شارب ديوانه . فانه أن المقدمة كتب مفتاح لفنية الشاعر العربي في كثير من جوانب حياته . وحتى أن أهل مفتاح حصارته ، ومنها يكن من شئ فيها كتب في هذه الأول موقفاً له من هذه الحصاره . فما أكثر الشعراء الذين تشبه به ، عابره ملحد حصارية . وما أكثر الشعراء الذين أهدروا بعده رجاءه عن هذه الحصاره . على نحو ما فعل مثلاً أبو نواس . بل لقد كانت هناك مواقف تثنى بعدد من التواضع المرفقة لعدد

من الشعراء انحصروا على التبرير لقرى . على نحو ما فعل مثلاً في فرد ما البحري حين أحسن ، لأعتراب . هو سببته ما يشي به كله . فالأحلاف التي ذكره مع ، أس عمه ، م يكن إلا احتلاف مع حصاره . ومن ثم رأاه حين حشرت رحله ، الهوى ، يتجه إلى مدائن كسرى . ورأاه مكر ما تنو من د لا يوان ، ورأاه على غير عادته صوت

خليل لم تكرر كإطلال معدى  
في قفار من السباس ملس  
ومساح لولا الغبابة من  
لم تظنها معاة عس ، و عس ،

على أن ما هيما حقيقة من المقدمة هو هذه العلاقة الجدلية بين العرابية والاعتراب والزمن المفقود والإنسان . وهو هذا الحوار بين عنصري العدم والوجود ، فقد أعطى هذا للقصيدة العربية نوعاً من الحيوية والحركة والروح الملحمي والاقتراب من بعض عناصر القصة . ثم إن هذا كله ساعد على ما يمكن أن يسمى « بهرمة القصيدة العربية » ، ذلك لأن الشاعر كان يفتش نفسيًا وعقليًا وحساريًا في المقدمة . ثم إن هذا كله ينمق حين نقف إلى عناصرها هاما من عصر المقدمة هو عصر الرحلة - على الحقيقة وعلى الرمز . ثم يأتي بعد ذلك « التحلص » - وهنا تبرز القصيدة عند الكثيرين ، ثم تسير في حيل تحيل بوصف بلغة حين يكون الحديث عن المسروح ، وحين يكون الختام بيت مسطح . وبو ناسنا الصور النامية ، ونعدد الإيقاعات ، وتلويح الموسيقى يصنع عامة ، لوجدناها عادة في مقدمات الشعراء الكبار ، حيث يكون التواضع والثور والرحانة . وحيث تكتسب المقدمة أهمية كلما كان المرح من عناصر المقدمة طبعيا وحقيقيا في الوقت نفسه

مع أن عصر المقدمة القصيدة قد تحلل ابتداء من العصر النعاسي . إلا أننا نلاحظ أن الوقوف على الطفل والنشيب قد أحدثا نوعاً من « التماسك » في القصيدة العربية وخاصة حين شغل الناس بعد الصفة « الملتصع » وه التمتع - على حد تعبير ابن رشيقي - وحين دخل الشعر في دائرة « الآراء » لا « الأهواء » ، على حد تعبير القدامى . وحين وجدنا عددا كبيرا من شعراء الحصاره يسبحون في الرقة مساحة شديدة . كعمر بن أبي ربيعة والقطامي والعرجي إلخ ، وحين وجدنا عددا من شعراء الشيعة والتصوفة وبعض الفرق يشعرون بأفكارهم الخاصة . وباستعراض قدرتهم المعوية والفكرية المحنة معبدا عن « حلال » الدأوة العدم . ومن ثم رأينا عددا من ردود الفعل الدكية في هذا المجال . فمثلا حين شدد أبو نواس الخدق على المقدمة الصفة - وه مقدمات رائعة - . أن عددا من معاصريه ودين حذر من بعده يشعرون بها . وحين رأياه يخوف أن يعلق بدلاها يشعل به الناس . كما فعل ما يسمى في شعره « المواضع العددية » - وقد مرنا الحديث عن السهرات . ورأينا أنما نغام مثلا يعمل مع عدد من الشعراء على إدارة هذه « المواضع العددية » . وقد رأيت الملمعة تتدبه تعذب في شعر

مشعقة ، وتركيبات مسحورة مطلسة ، واستمالات شادة ، على نحو ما يعرف مثلاً من الفرزدق والليثي ، وخصوصاً أن الشعر لم يكن يسمى لبعضهم إلا بعد عدد من الأبيات ، وانظر مطلع قصيدة لنديك الحى يقول :

كانها ما كأنه خيل الخلد  
لما وقف الهلوك إذ بسبها  
فقد قال دعلج حين سمعه : ألمسك فوافه ما ظنتك تم البيت إلا وقد غشى عليك ، أو تشكيت فكيت ، ولكأنك في جهنم مخاطب الزبانية . أو يحيطك الشيطان من المس . والمتنى كان في بعض مطامعه كأنه يخلع أصراره ، وقيل عن بعضها هي برقية العقرب أشبه (٢٢٧) . ولنا رأى في مقدمات أبي تمام وضحاها في مؤلفاتنا (٢٢٨) . وإذا كانت المقدمة يجب عليها عند البعض الخطائية ، والترديد ، والتكرار ، والتصريح ، وتكرار أدوات الشرط والاستهزاء والنداء والإشارة ، وظلة الأسلوب الإنشائي ، فإنه كان وراء ذلك إلى حد كبير جذب الانتباه وكسر الرقابة الشائعة في الأصوات ، والتأثير على المستمعين ، والانطلاق من المحسوس إلى المجرد ، وتجاوز ظاهرة المكان إلى ظاهرة الزمان . ذلك لأن العربية حينئذ اتصلت بعمق بالإسلام ركزت على الإمكانيات الصوتية كالسجع والمصنعة والتخيم .. إلخ ، وبهذا لا تصبح اللغة في الأساس دابة على معنى عدد ، وإنما تكون كأنها متصيرة بشكها الشاعر كما يشاء . وبعبارة دقيقة يتجاوز بنا الشاعر اللغة المحسوسة إلى اللغة الجمالية . وقد رأينا هذا واضحاً في كثير من المقدمات ، ومع أنه قد يشادر إلى الدهر الآن أن العناصر القديمة في المقدمة قد انتهى زمانها فإننا نراها تصرف الآن في الشعر المعاصر عن طريق الرمز بصيغة خاصة . فمناصرها تستعمل وسائل كثيرة من الخالات والمواقف الآن ، فقد تحول الوقوف على الطلل إلى الوقوف على الحصار المداعية . كما نرى عند مارث الملائكة وعدد من الشعراء الفلسطينيين . كما تحول إلى الوقوف على المرس والحدوب العالية من الحياة . كما نرى عند السياب وعبد المصور ، كما تحول الحديث عن الحب إلى حديث عن الثقة في الإنسان وفي الحياة . كما نرى عند الجواهري والبياني .

أنهم إن وحداد المقدمة حوت بغيره فيه في مور الاستدلال والإدراك والمقاومة والتحدى . وقد أحس عدد من الشعراء حين تحولوا إلى أمتعة . وحين تكلموا من خلف هذه الأمتعة . ولعل ابن عربي يقرب لنا الصورة حين يقول : الرمز ليس من شأن الأمر فإنه يقابل اليأس . وأصحاب الرموز رموا لأمرين ، لتوقع الضرر أو لعدم الاحترام (٢٢٩) . المهم أن المقدمة تحوى على عناصر حيوية . وأنها حين أصبحت قضايا عمدة تحولت في الأرملة وفي الشمس . وتشكلت بالعديد من الظروف ، ومن هنا لا تحس فصلاً بمرنة والاعتزب والإحاط والتعويض . والعلم والوجود والزمس المنعقد . وسوا الأقراح الثقيلة المشاحة (٢٣٠)

وعلى كل فقد التفت محدثون من وقت مبكر إلى معالم التي بالمقدمة . وقد لجأ البارودي إلى هذا كقوته

البحري . ثم حين تشبك العناصر البدوية مع العناصر الحضارية عند انتهى وراء هذا الموقف المسمى كشاعر من حلب والقاهرة . رأينا يركن إلى العناصر البدوية وكنا يذكر قصيدته التي تبدأ بقوله

من أحقر في زى الأعراب  
حمر الخيل والمطايا والجلاب  
ما أوجه الحضر المستحسنت به  
كأنوجه البدويات الرعابيب  
خنى الحصاره محسوب بنظرية  
وفي البداة حسن غير محبوب  
أبى العيز من الأرام ناطرة  
وغير ناطرة في الحسن والطيب  
أفدى طيباء فلا ما عرفن بها  
نضع الكلام ولا صبح الخواجيب  
ولا يرون من الخيام مائلة  
أوراقهن . صفيلات العرقيب

ثم بعد ذلك عدد من شعراء ، لثبوت والدماثة ، مع إمراطهم ومريضهم في إظهار عوصهم . ومع إظهارهم ، التاوت ، يتأندون صامدين ! - عن عصر قديمة . كالأهتام الشديد بحريات القصيدة . والوقوف على الأماكن الجدلية والحجارية بصيغة خاصة ، ونسبة الحيات بالتسبيات القديمة .

وبصفة عامة يمكن القول بأن هذه العناصر القديمة هي التي أعطت قصائدهم نوعاً من الإحياء والإبقاء . وغير من يستشهد به في هذا حال هو «مهبأ» - كما يؤكد الدكتور شوقي ضيف . وأكرم الطر أن البدوة في العزل كان وراءها طرق الشيعة والنصوفة في التعبير عن الأماكن الجدلية والحجارية ، وكأن هؤلاء كانوا يريدون بهذا الاتجاه إسماء نوع من العبادة والقداسة على ما يقولون (٢٣١) . وما يحكم الأمر في نظره أولاً هو قضية المحافظة على القديم وتطويره في صورة مقبولة متوافقة مع عصورهم ، وهي قضية الاستعانة بعناصر صلبة بعد أن أفتقدتهم المحصورة هذه الصلاة . ثم إن هذا النوع من المرسوخ العربي كان يجد صداه عند المثلى . وكان في الوقت نفسه وسيلة من وسائل الشعراء عبر العرب إلى الانضمام إلى التحدى (٢٣٢) ، أحياناً . ثم إنه كان قضية من قضايا الإعادة من التراث ، ومن ثم تتحقق المقولة التي تقول إننا عندما نفوز الشعر لا نسوحى القصائد المعاصرة . ولكن مستوحى تاريخ الشعر ، فنحن إلى حد كبير مد من الفنى لا من الحياة ، ذلك لأنه لا يمكن أن يعيش الحياة ، ولكن لابد أن «مضى» الحياة ، وهو ما يحى في الأساس بالارماد الدكى إلى الشعر !

ما كان التشيب عادة يتحول إلى حالة جمالية محردة . فإن المقدمة عند البعض كانت تتحول إلى مجرد إيقاع لغوي وتمازج موسيقي ، على نحو ما يعرف مثلاً من أبي العتاهية والبحري ، وإلى استعمال كلمات عامصة

## ولوكست أفركت النواصي لم يقل

أجارة بيتينا أبوك هبور<sup>(١)</sup>

وبصمة عامة هناك عدد كبير من شعراء الشعر الحر يحمل للقصيدة تقاسيم ويعمون للقسم الأول بصواب مقلدة . وإذا قمنا مثلا عند بدر شاكر السياب نجد أنه كان يتكأ في الكثير من قصائده على مساحة من الزمان والمكان والأساطير قبل أن يصل إلى جوهر القصيدة ، وقد يستحلم المصالح القديمة كقوله :

وبلينا وما تيل النجوم الطلوع ،

ويصل البشامي بعدنا والمصانع

ونأمل قوله في قصيدة البني :

«هيون لها بين الرصافة والجسر ،

للحوب وصاوي رقت صفحة البحر

وقد يبدأ قصائده الحرة بأبيات موزونة ، وقد يحنسها كذلك بأبيات موزونة ، وقد يبدأ بمقتضات نثرية تعرف بالبطل<sup>(٢)</sup> . والشاعرة فائزة الملائكة تقدم لكثير من قصائدها بالحديث عن بعض الأحداث . ومع أنها تخرج شعريا عن دائرة الحدث فإنها تصر على هذا النوع من التقديم<sup>(٣)</sup> . أما الشعر الذي يقدم في الإطار القديم فبعض القصيدة موجودة فيه بكثرة ، وخاصة هذا النوع من الشعر الذي يلقي في المهرجانات .. وأخيرا .. فمع أن المقدمة كانت ضرورية في الشعر القديم ، كان هناك - بعد ذلك - من جرد عناصرها وأطلق جناحها في العصور ، وخاصة عند هؤلاء الذين لم يفصلوها عن موضوع القصيدة ، حل نحو ما فعل الشعراء الكبار . غير أنه كان هناك عدد كبير من الشعراء المقتدين الذين لم يستطيعوا أن يسطروا على هذه المساحة من القصيدة ، والذين كذبوا على أنفسهم وعلى مستمعهم حين اجتروا أشكالاً قديمة . أما الشعراء الكبار فقد كانوا عادة يترعون المقدمة لأنفسهم ، وكانوا يقولون فيها الكثير قبل أن يصلوا إلى المدح ، وبخاصة أن بعضهم تبه إلى أن المقدمة تخصهم ، كما أن بعض المبدوحين تبه إلى أن الشعراء لا يصلون إليهم إلا بعد العديد من الأبيات ، وأنه حين يجيء الدور حينهم يحدون الشاعر يروك بكاء . وقد نشئ من هؤلاء الشعراء الذين كانوا يحملون في المدح أنفسهم ، على نحو ما فعل أبو تمام مع المعتصم ، والخبز مع سيف الدولة . ولكن للملاحظ أنه حين سقطت الحصار والرحال صارت المقدمات رفقا منفصلا من صلب القصيدة ، وصارت في الوقت نفسه منظمة . ولعل أبا العلاء المعري -

وقد جاء بعد الدوي المعري العظيم - يضي لنا هذه القصيدة حين يقول في مقدمة «سقط الزبد» إنه لم يطرُق مسامح الرؤساء بالتشديد ولا طيبا للثواب إلا «على معنى الرياضة وامتحان الموس !» .

ومع أنه كان هناك من يقصر على المقدمة ، إلا أن الكثير قد حافظت على هذا الطوق الذهبي ، وبخاصة حين أصبحت عناصر المقدمة مجردات ، ورموزا ، وحين أصبحت من وجهة نظرنا تعبيرا عن عزة الذات العربية واعتزازها من جانب ، ومن جانب آخر كانت شلوا بعصر الأفراس القليلة المتاحة والمحصورة بالإحاط والخوف وكل هذه المخطوط المربضة - مع الضرورة إلى التعميم - طلت حية في الوجود المعري - على مستويات - قبل الإسلام وبعده .

إن البعض قد يتصور المقدمة تسطحا جاهليا على الإنسان الذي جاء بعد ذلك ، وكيف أن هذا لا يمكن تفسيره إلا في ضوء أنه استرجاع للجاهلية في الإسلام ، أو عودة «الفردوس المفقود» ، أو حين الحصن الأم ، أو - كما يقول - يوبج - انبعاث للمثل القديمة في صميم اللاوعي بحيث يمكن القول بأن الخوف على المثل ليس عودة للجاهلية بقدر ما هو عودة إلى أصق الرموز في تاريخ اللاوعي المعري ، في ضوء القول بأن الأطلال مرتبطة بالصحراء ، والصحراء رمز كيان في أحافق النفس المعرية<sup>(٤)</sup> .

لقد وضحنا أن الظواهر الأدبية يمكن أن نشكر على نحو ما ، وكيف أن هذه الظاهرة الجاهلية قد فرغت إلى حد كبير من مضمونها القديم . وكيف أن العلاقات بين عناصر المقدمة - وبخاصة عنصر المثل والتشبيب - كانت علاقات جدل لا علاقات ناقص ، وهذا هو الذي أعطاهما الحيوية ، والقدرة على البقاء ، بل جعل المساحة التي تتحرك عليها المقدمة هي أنظر ما في القصيدة التقليدية ، وبخاصة ما يتصل بالمثل والتشبيب

، وأخيرا فالمقدمة أساسا تتصل بأمر جوهري في الحصار المعري ، كالتنسيب الاجتماعية ، والتدافع السياسي ، وطبيعة الإبداع في هذه الحضارة التي لا تسير قفرا وإنما رجحا ، بل بطبيعة التجريد في هذه الحصار ، واختيار الشكل الفعالي للتعبير عن كل ما بهم الإنسان المعري . ومن قبل هذا كله منصب الإنسان المعري بذى حافظ إلى حد كبير على هذا الكيان ، حفيظة ثم رمزا تقليدا فنيا . وحين صجره شافقت شظايا على ما يقول الآن من شعر .. حتى على الشعر الحر

## هوامش

- (١) حكمة القصيدة المعرية في الشعر الأموي . د . حسن عطوان ص ٢٠٥ . ٢٠٦ وهو يرتبط بين مفهوم المردود على معاصده وبين عظمة عبد
- (٢) الشعر الأنثي . ترجمة د . حمدي مؤسس ص ٨٧
- (٣) تأمل مثلا قول الشاعر في الأبيات والقصيدة ١ / ١٦٦ . ولكن من صغر كلامك وبل على حافظ . كما أن حير أيات الشعر اليب الذي إذا سمعت صوته عرفت قافيه . ولكن في صغر مدح على غيره . وتأمل ما جاء في الأبيات ١٩ - ٢١ . كان دعب يرمز لشعره على مسلم بن نويرة يقول به
- (٤) إياك لا يكون لول ما يظهر لك سافقا معروف به ، ثم يوقف كل شيء جيد كان لاوس أشهر منك . وكنت قيدا لا تزال تعبر به

- (١) الإحساس بأعمال جورج سانتيانا . ترجمة د . محمد مصطفى بدوي ص ١٢٩ .
- (٢) كيف تدفق الموسيقى . إدول كوبلان . ترجمته محمد رشاد عطوان ص ٢٥٨ وما بعدها
- (٣) القصيدة ١ / ٢٣٩ . وقد نصح لين رشيد الشاعر بأن يتجنب : ألا - وعطيل ، وقد أفر من علامات الضعف والتكلال . ، وقريب من هذا ما جاء في المصاحف للسبكي ص ٤٣٣ . وبصمة عامة فقد طالب نقاد الشعر في المقدمة ألا يقول كلاما يتكرر منه أو يماثل ، ثم يستجى . أو يكثر من التكرار ويحل في الفصح . وهي في مجموعها لا تخرج عن كونها إما ملاحظات وإما مصانع - انظر مقدمة القصيدة المعرية في الشعر الجاهلي . د . حسن عطوان ص ٢١٠ وما بعدها



(٢١) محاضرة أقيمت في نادي القلم بالقاهرة ، وانظر مجلة المعرفة السورية السنة الثانية  
العدد ٤ عام ١٩٦٢ - مقال الوجودية في الداعية -

(٢٢) روح العصر - د. محمد إسماعيل ١١ وما بعدها

(٢٣) دراسات في الأدب العربي - د. عبدالكريم شلال ٢٢٨ وما بعدها

(٢٤) العدد ١/٢٢٦

(٢٥) قد كان الشاعر العربي دائما مستظرا من غيره حتى وهو في أكبر الناصب . ناس نور  
مبارك حسن القحطاني في الأندلس حتى رأى مكة

تبعث لنا وسط الرصافة عكا

تأملت بلزوم العرب عن بلد الجبل

لقلت شبيبي في التشريب والسوى

وطول الفصال عن بني وعن أهل

عانت بلزوم فت فيها غربا

فذلك في الإقصاء والتشأى مثل !

(٢٦) التازل والنيار - تحقيق مصطفى حجازي - ط. المجلس الأعلى للثقافة الإسلامية

(٢٧) طون القمامة ٧٠ ط القاهرة ١٩٧٠ .

(٢٨) سقى من هذا عددا محدودا من الفصائل - كقول أشجع السلي في الرشيد حتى يرى  
نصرا له في الرقة - ٢١/١٧ -

لهم منسبهم عسبة وسلام

أنت عليه جهنا الأيام

فهرت سفوف الزد دون سفوفه

لنسيه لأعلام طدى أعلام !

(٢٩) من الملاحظ أن الفهرت التي وجدت لهذا التظليل كانت من غير العرب كبنار وأن  
نواسم إذا كان التظليل منها فهدف شبيبي أكثر . على نحو ما عرف من بابت  
الشعرية وإذا كان التظليل قال

فكنا السبب أنظفها وبرعها

ولا فاسفها فم السبب .. الخ

وإذا كان قد قال

إذا كان مدح التنصيب القديم

أكل أصبح لعل شعرا من

فلأن هذا يصل محالات عسبة ومخالف مزقة من الحياة . ولذا ذكر محمد عبد  
وجهة نظر جلالا في .. منزل الوصي ط ٦ ص ٢٢٩ فقد قال لطيفا على نواسم

قل لن يسبكي على رسم فارس

والفصا ، صاهر لو كان مجلس !

كث فشاركه صديق في الإعجاب بهذا البيت . ومثله التكة . وبالحكم اللازم فيه قد  
خرجت إلى المنصم ثم إلى حرف وإلى ولدي طائفة . ورويت القوافل منهجه صوب  
المنية . ورويت أيضا منقطع من القافية وشعر فراسي وحل حوز ذكرت هذا البيت من  
شعر أبي نواسم . وهذه البداية القافية الأطراف يرغل لعلها اليوم من مكان إلى مكان .  
يضيرون حياتهم إذا تركوا . فإذا ارتحلوا درس ومهم . ليس فيها معنى أهدت للشوق  
وللمحبة من هذه الرسوم القوافل . كانت إلى نفس عامرة في جاء إليهم . حد الفصا  
حل جميع بحث عطية من بعيد وقد يراد الشوق إلى محبوبته وبها هو ذا يراد اليوم خلا .  
عشال فعلها ولم يتركوا بعضهم أورا . حاداً ترك يصح وقد ذهب لعل في لقاء العيوب . من  
عبد فصا الشعر همسي . للاماني . قصيدة السميرة . وأدع ما في نجان الهم  
لأنهم كاتب نحيب فيها محبوبته إلى شواطيء هذه البحيرة . بحيرة لجان . فكتبه بعد عندها .

ويستلهم منا . ووصي إليه في مريد من القناع علفا . والبادية والرسم المدارس في  
والطريق إلى من تركوا ولهم هذا الرسم حين ارتحلوا . والسمو بما خصو وراهم في حب  
طلب من قوطة . لا يقل في يده روعة الشعر من البحيرة . فإذا تحدثت بعد ذلك من  
الرسوم القوافل من لم يشهدنا . بل تحدثت عنها عطفاً . فقلنا في ذلك كمثل من  
يتحدث عن البحيرة عطفاً . لا حارثين . ما غير أن بشر بشعره . أما وصي البداية البديعة  
في صباه جوتا . وروية نسبا . روح ونفها . وتنازع حجاب وجبها . في بينهم قسما  
فصا في السطحة عود الشعر ونثر المصور والإسلاس ولجان

(٧) مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهل من ١٠٩

(٨) تأمل قول ابن الأثير في نقل القائل ٣ / ٩٦ : وأما إذا كان القصيد في حادثة من  
المحدث . كفتح محفل . أو حركة جيش . أو غير ذلك ، فإنه لا ينبغي أن يبدأ بها  
بمن ، وإن جاز ذلك على صحت قرعته الشاعر وصورته عن القافية ، أو على وجه  
وضع الكلام في موضع . وقد امتدح المصنف دون أبي تمام في حثه

السيد فصيل قبه من الكتب

في صفة الحد بين الجبل والسم

ومن صفاته الرقاء التي انقضت بالمرن والمحبث من الطفل قول المهنل في أمة كتيب

طفلة - صا لينة المثل - بهمة

العرب لينة في الحاق

وهم رعين في رقاء حرم بن ساد

هناج السهول مملوك القرم

لنظر مدي للصبوات كالنور

(٩) مجلة الشعر - العدد الرابع عشر - إبريل ١٩٧٩ - الشعر الجاهل لمصنف نوري جريالوم  
نحريب د . عبد الله أحمد لجانا .

(١٠) الشعر والشعراء لطيف محمود شاكر ٢٠/١ . وعلى الرغم من أنه يبدأ ما قال قوله . سمحت  
لأنه التزم هذا الرأي وخرج عليه . المصنف - جميع قصود . وهو ما يقام عليه الحياة . والمراء  
اليد . ويلاحظ أنه ظهر في الشعر من دائرة المدح

(١١) العدد ١/١٣٧ وما بعدها . ونحن لا ننسى هنا ملاحظات دكية أوردتها في سلام  
الجمعي حين تكلم عن الفصل بين أجزاء القصيدة ، وقد أكتفوا عن التطلع من حيث  
الأسلوب والنوع والقيافة والتضليل والتناسب بين الشطرين . وقد أضروا شقة السطوح  
المعينة في كثير من القصود . الصفاطين ٤١٩ . ٤٢٠ . ٤٢١ والعدد ١/١٤٨ .  
١٤٩ . وحزنة الأدب ٤/٣

(١٢) دراسات في علم التنسي الأدبي . حامد عبد القادر ٥٩

(١٣) التزل في العصر الجاهل د . أحمد الخولي ٢٧١ ومقالة في مجلة الثقافة القاهرية العدد ٥٩  
(مارس ١٩٧٨) وغير ما يستدل به على هذا ما جاء في قول المرتضى الأكبر الذي ضرب  
في الأرض من أهل أحماء . وصحب عاد وجد في أياها روجها

لن أن أسماء السطولون السلولس

بخط لها الطير قصير بلأس

ذكرت بها أسماء لو أن وليها

نحريب .. ولكن حنبسي الخولس

ومنزله فلك لا فويده سبيته

كسأني به من شدة السروع قمر

لصبر عبي إن وأني مسكنا

ول التنسي إن على الطير في الكواكب

- بخط يرمي وليا حيث دبت ، الكواكب . ما يظهر من ..

(١٤) الشعر العربي بين المصور والمصور د . محمد الكوردي ص ١٤٠ .

(١٥) الأصول الفنية للشعر الجاهل د . سعد شفي ١١١ . وما هو جدير بالذكر أن الرقة العربية  
القدسية حين كانت تنحدر إلى الخبيث إلى الوطن . وصحب كانت تفت على أياها بأحيائها .  
يكون من المعروف أنها نعي إسلافا بعت على نحو ما قيل في شعر أسماء غريبة ، التي من

أما جلي وأبي عريضة التي

لنت من نوى نواسم وحسن قصودها

ألا عسبها عري الخرب قسيلة

بندوي فزادي من حواء سبيهمها

(١٦) نصر الخليل د . محمد صدي الأشتر ٤٩٣

(١٧) مقدمة القصيدة المصاحفية ٢٢٧ . دراسة تاتاق عريبة العدد ١٢ ط الثانية (آب  
١٩٧٧) د . عادل حاتم الباني وعلى قوله . من غير هذا التليل ليس من الصورة  
نصير هذه الرقة وهذا الشعر ما خلاصة والتقدير لأحبار كاهن الحبنة في عرفا

وسرى هذا التليل لا يوجد تليل لأن يقدم لنا صفحا لمر المكنوم حول أسماء حيات  
غامضة لدى الشاعر نفسه . وبالأخص إذا فهمنا هذا صبة البدوي وموجه إلى استواء  
الواقع المعيش في حياته الفردية . لكن الجانب الذي تربط بمواقفه هو الذي حصر على  
مظم هذه الاضطلال كل هذا التظلم

(١٨) ٩٨ . ١٠٠ . ١٠٤ من مجلة لجلة عام ١٩٦٥

(١٩) الشعر الجاهل د . محمد النوري ١٤٩ - ١٥٢

(٢٠) الطبعة في الشعر الجاهل د . نوري حمودي القيسي ٣٨٠ - ٣٨١

(٢٨) بكرى انوثوق على بوعية هذه الفروع في الطبع حلا من قود الاعلى

يشير من فسرط الحبيبة كتابا  
مسرطن ملال . أو هوالك نكرى  
إثا من صلفطى الحديث كانه  
جى السجل أو ابكركرم يلفط  
ول تبهنهن فولاكذ يعمنا  
هتشد يرم الصيف أوكاد يسمي  
دهون بفسفيل الأراء فى جى  
فا السركب من تسمان اسام هركوا  
لسنن الطرسد الخروفي دونه  
مناعمر من مكر الصمراق الخوف  
وجو أن .

طماحها اخن وانط السباب عن  
فوانها . وجرت في روحها السب  
لم أنها وصروف قير لظلمها  
ولا مسمول إلا الواكف الرب  
أنثى نفاها على الحبر . وانتبها  
لسناظرين بلفد لير يفسب  
كانت لسا طمها ظهر برعونه  
ولفد ينظر عن جى الفى السب

### ج

(٢٩) جث في علم الجبال من ١٢٩

(٣٠) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .  
ومعى هذا أن الجبال ذبذ وخوف . وأن الحب هو الشكل . أما اللامعة ففى الروح  
(٣١) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .  
(٣٢) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .  
(٣٣) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .

(٣٤) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .  
جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .  
جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .

الطلمم صلبت فصاها البضا

وسابطت وجلبابى صكرولا  
من عهد الحى سبل القمها  
لاوهى حناصر صلبه وبسا

وقد بعثت بالخدمة حمد البذل حقى سلبه . وحمله على أن يشرح عنه بعبه .  
أو مكره روح من التوسر للمهدة لا يريد أن يقول بعد ذلك . ومن هنا نكره .  
معهه تشه القممات التوسيقية . فلاعمال للسرحة . فلا يطلب بها هو ضرور ماح  
حريق الأضطر . ومن هنا فالوصح في بعض النسخ لا يكون كما يريد الشاعر . وسبل  
وراء هذا خلا لايتناء بعض صور القراء خروف لا يعرف على التأكيذ المصنوع بها أبو  
وه وصيه التعلد في الشعر . من ١١٧ . ١١٨

(٣٥) كتاب التراجيد من ٢١

(٣٦) ديوان ٢٣١ . وكانت له قصائد مشهورة على أن صدر القديس ٣٩١

(٣٧) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .  
١٦٠ . ونظر بعض القصاصد لصلاح عيد الصبر

(٣٨) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .

(٣٩) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .  
من روا . وراجح كتابا من أطراف القصب في كتاب الشعر الخامل . فصاها النبة  
ولموصوحيه . . . للتكرير ليراهم عد القرحى

(٤٠) جث في علم الجبال من ١٢٩

(٤١) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .

(٤٢) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .

(٤٣) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .  
ويبدو أن الشاعر القديم كان ذاك منى . كى هو . جري . دانه التصح .  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢

(٤٤) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢

(٤٥) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢

(٤٦) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .

(٤٧) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢

(٤٨) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .  
(٤٩) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢

(٥٠) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .

(٥١) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢

(٥٢) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢

(٥٣) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .

(٥٤) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢

(٥٥) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .

(٥٦) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .

(٥٧) جث في علم الجبال من ١٢٩/٣ . الجبال دباش . وحسر صرا . واللاحة روح .  
من الشعر الخامل من ٢١٥/٢

وجلا السبول من الطبول . كاتبا

ويسر لجد مكنوها ألامها  
وهناك السجلة المروقة تلى من الرقع حين قال

نرجي نكر كائن إمرة روقه

قلم أصاب من السلاوة صلاها

# تَهْظِيفُ الْمَقْدَمَةِ

## في القصيدة العصرية

محمد فتوح أحمد

نحمل وسائل التصوير الشعرى ضرباً من الازدواج مبعث ذاتية المذاهب التي تحضر المبدع إلى عمله من ناحية ، وموضوعية الشكل الصوري الذي تتجسد من خلاله تلك المذاهب من ناحية أخرى ، وهو ازدواج للمحظة في أقرب أحوال هذا التصوير وأكثرها وضوحاً ، كما للمحظة حين تتدرج في سلم هذه الأحوال حتى تصل إلى أدقها تركباً وأوفرها حظاً من الكثافة والتحديد ، ورتباً أعاد على فهم هذا الازدواج وإدراك طبيعته ما تقرره الدراسات النقدية الحديثة من أن الصور والرموز التي تعبر بها النفس عن تجاربها هي في حقيقتها أمرها ثنائية ، فليست هناك صورة ذات معنى واحد ، وكثيراً ما نحمل الصورة معها بعكسها ، بل قد يكون التطبيق الصوري في هذا الحالة أفضل حרב للوصول إلى نقيضه .<sup>(١)</sup>

بقدمها - إذ بقدمها - عبر صورة فنية قادرة على الإثارة والإمتاع ، صورة لا تقتصر على فردية الشاعر وخصوصية ما يشير إليه من دمن وأطلال ، أو من يلهج بذكر من من السماء ، بل تتجاوز ذلك - حسب تفسير ابن قتيبة - إلى حيث تضحي معادلاً شعرياً لنوع الشاعر والمتلقي معا إلى الخاس أَوْض من التقاليد الصياغية المشتركة ، وإلى هذه التقاليد تميل القلوب وتنصرف الروح ، بعصر النظر عن دائية قائلها أو من قيت فيه .  
(٢)

وإن العصر الحديث لم تفقد المقدمة دورها لتقدمي من حيث هي ضاع رمزي يلود به الشاعر بعبء إيصال موروث صوري يلقى لديه هو والمتلقي على سواء . صحيح أن جمهرة وعيرة من قصائد الشعر الحديث لم تعد حريصة على الاستئصال بما كانت تستل في القصيدة القديمة من عناصر طلبية أو عربية ، بحكم أنها أضحت تتعامل مع التجربة الشعرية دون وسائط ، ثم باعتبار أن هذه التجربة عدت دائية في مجدها ، وإن توسلت لإحياء هذه الدائية بموضوعية الصور ولرموز الشعرية ، ومن ثم لم تعد لها حاجة إلى التذكير على مقدمات يحمل طابع البث الداني ، بعد أن أصبحت القصيدة يرمتها تنأى عن الصيغة العبرية في اختيار المادة الشعرية وتشكيلها ، وتحتكم إلى منطق الذات وحريتها في انتقاء التجربة وترتيب عناصرها الإبداعية

في ضوء هذه الحقيقة - أو قل في ضوء هذا الازدواج - يمكن أن يصح تفسير ابن قتيبة ، لمقدمة القصيدة العربية القديمة ، فهو تفسير لا يقتصر على المؤلف من الربط بين هذه المقدمة ومنطق البيئة ، بل يعصب إلى ذلك ومعا تقديمها مبكراً بجماعية هذه المقدمة ، من حيث هي آصرة وجدانية بين المبدع والمتلقي ، ثم من حيث هي ضرب من التقاليد الفنية تتجلى من خلاله صيرورة كليبها إلى ميراث من الأعراف الشعرية المشتركة ، وليس بالضرورة - في هذه الحالة - أن يكون الشاعر رجالة في واقعه إذا ارتحل في شعره ، ولا أن يكون مثلاً حل الحقيقة إذا اشتكى ما يبدعه وصح الهجر ولوعة المراق ، لما التشكي والاتباع في المنظور الفني إلا تجسيد لرغبة الشاعر في جذب للطلق واصطياده بأقرب الوسائل إلى نفسه ، وأشدّها لصوقاً بتاريخه الثقافي والإبداعي<sup>(٣)</sup> ، ولجمل نموه القلوب ، ويصرف إليه الروح ، ويستدعي به إصفاء الأنعام إليه ، لأن السيب قريب من الشمس ، لا تظ بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العبادة من عجة العزل وإلف السماء ، فليس يكاد يختر أحد من أن يكون متعلق منه سب ، وصاروا فيه يسهم ...<sup>(٤)</sup>

من ثم يمكن القول بأن مقدمة القصيدة رغم ما يبدو من دائية مصدرها في نفس المبدع ، هي في التحليل الأخير مشتركة وجماعية ، من حيث عموم الإحساس بها ، بحكم ما ركب في طيعة الشعر من نزعات الشعور وكوامن العاطفة ، ثم هي موضوعية من حيث أن الشاعر

يد أن ذلك — على صحته — لم يصادر على اجتادات الشعراء في إعادة إحياء المقدمة القصيدية بما يحقق دلالتها التراثية الرمزية من جانب ، وبما يؤصل وحيثها العنصرية في الكل الشعري من جانب آخر . وأقرب الشواهد على ذلك ما ملحظه بخاصة في تراث الشاعر ابراهيم محمود حسن إسماعيل : فهو مما يدعى بقصائد المناسبات — ويست فنية في شعره — يتكى على مقدمات تنبؤ حينا بمجرد مدخل ذاتي إلى المناسبة ، وتجعل أحيانا بمثابة إرخاص لمفرد العبارة ، ينسج في حبه كثيرا من الخيوط الدقيقة التي تصلة بنسيج التجربة . وفي الحالات لا يخلو الأمر من تجديدات أدائية قيمة في شكل المقدمة وعناصرها إليك ما يقوله في مطلع قصيدته «العصر اليتيم» ، التي كتبها والحرب العالمية الثانية تسع — حسب تعبيره — أبواق الدمار ، وعصر السلام يتبع العود :

أهل رسالك ، لاشدو ولا طرب  
وجف حائك ، لا كأس ولا عنب  
ورفت الريح ، هل زفت المنشد لها  
أم ظل ملأنا ، هذا اليأس العنب  
هذا الذي اهتدت الدنيا ، وعارها  
ساو هل ضفة الأحلام مكشبة<sup>(١١)</sup>

وأول ما يسترعى الانتباه في هذا المفتح تلك البدائل التشكيلية التي صيغ بها ، فاشاعر يستبدل المعاناة الإبداعية بالمعاناة المثلوية والطفلية ، وهو يرصد تجربته مع العلة الشعرية وتأنيها عليه وصحاحته <sup>(١٢)</sup> وهو صاعدا كما كان يقوم به الشاعر القديم من رصد لتأذج الحمال الأثري وامتناعها عليه تدللا أو عروفا أو عجزا ، ثم هو يركز في الإيجاء بهذا المعاد الإبداعي على مواضع إشباع كلامي شديدة الصلة بالشعر ويضيق القول بعامية «الرباب» ، «الشده» ، «الطرب» ، «النشد» ، «المعارف» . وخمسيتها تسع من مجال تصويري واحد ، وخمسيتها أيضا بالنسبة للشاعر في حالة «إعفاء» أو «سأم» أو «يأس» أو «نمب» أو «سهر» ، ثم «الحان» و«الكأس» و«الصب» ، وثلاثتها في حالة «جفاف» ، الأمر الذي يوحي بأن المكابدة الماثلة هي مكابدة المبدع لمراسل فنه وبسات خواطره ، هل حين تستصحي هي هل قلعه ، وتفر منه ، رغم وجود البواعث الخافرة على القول ، والمثثلة في «ريف الريح» و«هتزاز الدنيا» ، وكذلك رغم المفارقة الناجمة من وضع هذين الأخيرين بإزاء «سهر المعارف على ضفة الأحلام» .

ولتذكر بهذه المناسبة أن بقطة الريح وحيثها كثيرا ما استخدما في تراث الشعر العربي تعبيرا عن توجع الحالة الإبداعية أو تفويتها ، وقد وظفها الشاعر المصري بول فاليري توظيفا مقاربا في قصيدته «المقبرة البحرية»<sup>(١٣)</sup> ، بل إن من بين شعرائنا المحدثين من أدار للريح دورا على مساحة عمل شعري كامل ، كما فعل خليل حاوي في مجموعته الشعرية «المساة» والباي والريح<sup>(١٤)</sup> .

وانتدرج إلى عالم التجربة الشعرية عبر احتاجية تسبيل للمعاناة الإبداعية بالمعاناة العاطفية على هذا النحو ، هو حרב من التطوير في شكل المقدمة لا جوهرها ، لأن للدلول في الحالات واحد ، وهو أن اشاعر لم يقطع إلى تجربته دوبا معهدا ، ولم يستشرقها إلا بعد أن اصطقل

تأثر الخلدان وألم المحاولة ، ثم لم بعض إليها إلا عبر رحلة تشبه فيها المسالك وتلتوي بها الخطوات ، رحلة في المطلق واليهول لا بداية لها ولا نهاية ، ولا حل لها ولا سمر ، ولا ديار فيها ولا مكى ، لأن رحلة المبدع وراء الحقيقة العسية المهارية ، ومن ثم ليس غريبا أن يتواكب رصد المعاناة الإبداعية في مثل هذه المقدمات الحديثة مع رصد الشاعر لمخاطر الرحلة وأحوال الطريق ، حيث لا رحلة هناك في واقع الأمر ولا طريق

يكى على الصدى واللحن والزر  
ولم أول لعذاب الشعر أنسطر  
أومت إلى صوابه ، ففكت لها  
صات الريح ، صات العطر والزهر  
دودي على فوحك الملهجور في أفق  
ناح التراب عليه ولشكى الحجر  
ولا نظنى صلاة الروحى آسية

بن المصلين بالإلهام قد عجزوا<sup>(١٥)</sup>  
وما زبد أن يشير إليه في هذا المفتح الذى استهل به محمود حسن إسماعيل قصيدة «اللاجئون» ، أن الشاعر حين انحط من بكاء الصدى واللحن والوتر ، وموت الريح والعطر والزهر ، ونوح التراب ، وشكوى الحجر ، ومضات تصويرية تشي بعذاب الشعر ولوعة المعاناة في انتظاره ، لم يتخرج أن يضيق إلى ذلك قالب الرحلة الذى كان في الشعر القديم قربا للعناصر الطفلية والمربية

في رحلة لا تسمى الأيام وجهها  
ولا يفتح لها حل ولا سفر  
ولا هبار ، ولا أهل ، ولا مكى  
ولا حبة ، ولا هجر ، ولا غر

وكأن هذه الرحلة التي تعتقد كل مقومات الرحلة ، أو لكأن المقدمة الحديثة برمتها ، لا تسمى واقعا يعبر عنه الشاعر بدلالات اللغة الوصية المحدودة ، بقدر ما تعنى أن المبدع يتنأى لكن بقول شعرا ، وأنه في سبيل هذا التنيؤ يرتدى نفس المسوح التي كان يرتديها سلمه ، وبلج إلى تجربته عبر تقليد في هو تشبه بالتعاويد أو أقرب إلى الرق السحرية ، يستدعي بها خواطره وصوره ، ويستطر بوساطتها ملخور طاته الشعرية ، وهو تصور لا ينأى — على أية حال — عن بعض مقولات النقد الأدبي الحديث ، فقد كان «بودلير» يرى «الفن الخالص» لا المقدمة الشعرية محسوب — تعويذة إيجائية تصم الذات والموضوع في وقت معا ، تصم العالم الذى يكسب الفنان والعنان نفسه<sup>(١٦)</sup> .

وصحيرة للمفتح الشعري إلى حيث يصبح صريا من الرق الإيحائية يُستتر به الفيس المص ، هو الذى يضرب التلارم الملحوظ في المقدمات الحديثة بين الشكوى من المعاناة الإبداعية والشكوى من تصوب بتابع الروحى ويضاف مصادر الإلهام ، وإذا كان قد لفت نظرنا في التلوج السابق إيماء الشاعر إلى «صلاة الروحى» و«الإلهام الذى عبر» ، فإنه ليس من قبيل المصادفة أن يعود الشاعر ذاته ، وبعد انصرام قرابة عشرة أعوام ، إلى الإلحاح على الصورة نفسها في مقدمة قصيدته «عدو الاستعداد»<sup>(١٧)</sup> ، «هنا يقترن «خريف الروحى» «بالأصبع المرمومة» ،



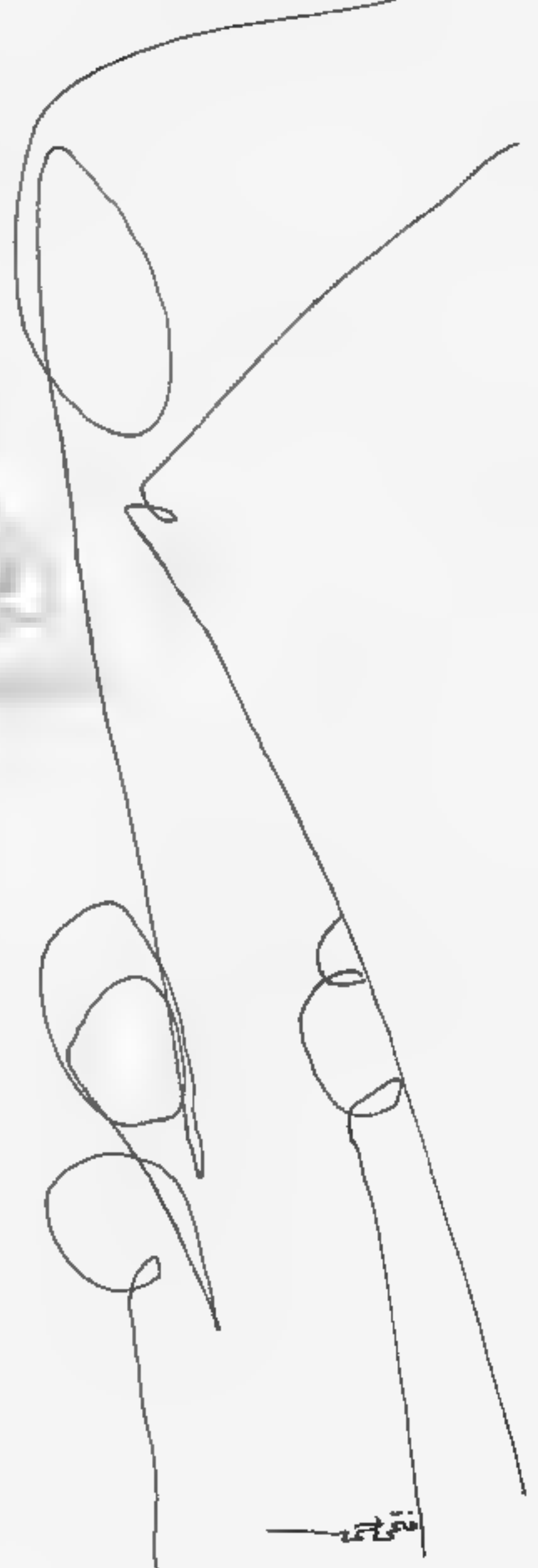
« والحشاشة الخالية » ، « والأفداح الفارغة » ، « والأوتار الصارعة » ،  
كما يقترن ربيع « شجيرة العبدان » ، « وانشقاق الحب » ، « والأحلام  
المورقة » ، وهي وحدات تصويرية تحمل من معنى الشارة ما يقف على  
التبصر من إيماعات وحدات المجموعة الأولى ، ولا ريب أن هذا  
الإلحاح يعنى في المقام الأول أن توظيف المقدمة الشعرية على هذا النحو  
ليس نزوة فنية طارئة ، بل هو مسج أدالي لا يتحصر عصر المتابعة  
والاستمرار.

(٣)

والمحصلة المستخلصة من كل ذلك أن ديمومة المقدمة الشعرية من  
حيث هي حرف فني ، لم تصدر - وما كان لها أن تصدر - على تطور  
التشكيل الصوري لهذه المقدمة ، بل إنها لم تحمل بين هذا التطور التشكيلي  
وأن يتج أثره مما يتعلق بوظيفة المقدمة ، والسبب والعلاقات التي تحكم  
صلتها ببقية عناصر البناء ، باعتبار ما بين هذا البناء ووظيفته من تفاعل  
عضوي حميم ، وقد رأينا كيف أن البدائل التصويرية التي استغناها  
محمود حسن إسماعيل من عالم المذمرة الشعرية ، قد أدت إلى إثقال  
المقدمة بدلالة إحصائية إيجابية لا تقتصر على تقرير مكابيات الشاعر  
ووصفها ، بل تتجاوز ذلك إلى حيث تبدو وكأنها صلاة أو استمطار  
لروحى الشعرى المنشود ، وهي وظيفة ترتد بالمفتح الشعرى إلى طابعه  
السحري العريق . أباهم أن كان الشعراء يعتقدون أن لهم صلة وثيقة  
بالإلهام الإلهي ، وكان رمز هذا الإلهام ما تعصح عنه علاقة الشعراء بالهة  
الفنون أو بقرناء لهم من الجن والشياطين ، وليس من معنى في الحالتين  
سوى الرمز - أسطوريا - إلى تعويل الشاعر على قيس فني يتزل إليه من  
طاقة عبية غير منظورة ، وقد بدأ « هوميروس » الشيد الأول من  
« الإلياذة » بقوله : « تغنى أبنا الموسا .. » ، كما بدأ « الأوديسا » بقوله :  
« خبرني أبنا الموسا .. » ، والموسا Muses إلهة الشعر والرقص فيها تمكيه  
أساطير اليونان<sup>(١١)</sup> ، ومناجاتها واستدراار نبع العيني ليسا بمعبدتين عن  
مناجاة محمود حسن إسماعيل لوحيه وألحاه وأوتاره ، وليسا بمعبدتين -  
كذلك - عن مناداة عمر ألي ريشة لما أسماء وراويات الزمان ، تلك  
التي تحمل إلى مسامعه حفيف أجنحة الإلهام ، وتثر حوله باقة من  
الأساطير يرتجفها القلب صلاة وترددها الشاه أعية

لا ننامي بأراويات الرمان  
فسهر لولائك مرجة من دمع  
تستوالى عصوره وبها مسك  
ظلال طرسة الألوان  
أبدا تبسم الحياة عليها  
بسممة المظعن للحدثان  
أصمى حفيف أجنحة الإلهام  
من نطقك القصي الداني  
وانتري حولي الأساطير ، فالروح  
على شبه غصة الطمان  
حبها أن أودعها لك من قلبي  
صلاة ، ومن شغاهي أضاف<sup>(١٢)</sup>

محمود حسن إسماعيل



فنتي

والآيات من مفتع مطولته ذات النفس للحمى « خالد بن الوليد » .  
 وورود هذه الآيات في مسهل قصيدة شه موضوعية ، تعتمد على رصد  
 الحركة في الزمان والمكان ، يوحى بأن حلقية المقدمة مارالت تحتفظ  
 بعض وظائفها التقيدية ، من حيث هي العصر الداني الذي يستق  
 ويورى لعصر المعري في القصيدة ، مد أن المادة التصويرية الداحلة في  
 يسبح هذه المقدمة ، وطريقة الشاعر في اصطفاها والتأليف فيها ،  
 سرعان ما تمتص بنا تجاه دلالة فية جديدة ، دلالة تدكرا بذلك  
 لعلاف الأسطوري الذي اثبتت به الافتاحية عند هوميروس ، وليس  
 محصر مصادفة أن كلاً من المبدعين - هوميروس وأبي ريشة - كان بنيياً  
 يمثل هذه المعنى لتولج إلى تجربة ذات حق ملحى واصح - تجربة  
 ترق بالمرح لبطلون في ما فوق مستوى البشر ، وتتوسل إلى تصويره  
 بمدى هي بيمت - هو الآخر - من طاقة فوق طاقات البشر ، كانت هذه  
 بصقة لدى هوميروس آفة الص والعداء ، وهي عند أبي ريشة « راومات  
 الزمان » ، وبكها في الخاتين ملاذ الشاعر ومصدر الحكمة ، إنها يتوجه  
 ببداه ، « أيتها - يا » ، وفي الخاتين أيضا يستج أسلوب النداء صبة  
 طسية محددة ، بل إن موضوع الضرب في كتابها لا يكاد يتلف وار  
 تعددت أشكاله : « نعتي ، تحريري ، أنصبي ، انثري » . وهذا يوفق  
 لأن ريشة خصوصيته الأدائية ، فتسلط على « الإلهام » و « الإلهام » على  
 « حبيب أوجه الإلهام » و « الأساطير » ، ثم لاجتماع القصيد في بيت  
 الألف ، القصي - الداني » ، والمداولة بين الزنى الأسطوري والزوج  
 بصافي ، كل ذلك أعاد عن حبر صبح أثري نعيم به الدلالة الوصية  
 بالألف ، لتولد الدلالة الإبحائية للمقدمة برمتها

وثمة في هذه الآيات التي اجتريتها من أبي ريشة ملح آخر لا  
 يقل أهمية عن كل ما سبق ، وهو ملح يعنى بنا إلى وقعة قد تطول عند  
 جهد هذا الشاعر في إعادة توطيف العناصر التراثية في المقدمة ، عاقلن -  
 كما توحى الآيات الثلاثة الأولى في المطلع - قيد للزمان ، ووسيلة لإحياء  
 ظلاله وتجديد ألوانه رغم تعاقب المصور ، وهو رقعة هذه الظلال  
 والألوان تتعاقب الحياة والموت ، والوجود والعدم ، والوجود بأعضائه  
 معطى من معطيات المر ، والعدم باعتباره أثرا حتميا لدورة الزمان التي  
 لا تتوقف ، ومع أن هذا التوليد ، الفنى للزمان يسمح الشاعر ببعض المراء  
 فيما يستثمره من جهامة العناء وقوة التحول ، فإدعراء الرومانسي حين  
 بعكث ثمرات الماضي فلا يجد فيها سوى المرارة ، وشئت ما يطافه فلا يجد  
 فيها إلا دحما . وفي الشاعر قادرا على تمثيل الماضي وبعث ظلاله ،  
 فهو بإمكانه أن يحول بين أصابع الدمار وأن تمتد بالمخ وانتشوبه إلى كل  
 كيان أو أثر دى قيمة في وعى الفرد أو وعى الجماعة ؟

من هذه المرافقة الأثمة بين ما يستطيعه منطق الشعر وما يحيط به  
 منطق التعبير نتج أزمة الشاعر ، ومما أيضا يثبت شعوره الحاد بوظيفة  
 التحول ، وبواجهه فوق أحداث الأشياء المتغيرة ، والأطلال الحائلة ،  
 والرسوم الدوارس ، ومعاناته من تجربة الزمن حياها ما يشبه للنساء ،  
 ووق قاع هذه المعاناة - بتعبير إيليا الحاوي - تترامى لنا ملامح الحتمية  
 التي تميز الإنسان وترهقه إذ تدعه محدودا أمام عواقفه ، يشربها ولا  
 يقوى على تحليدها أو إدامتها وهذا لرعائه ، وهذه الحتمية هي التي ترجى  
 به في النهاية إلى الموت . في الكاء على الزمن وظلل الأشياء المتفرقة

مطائعا تجربة الزوال ، يمثل له في مظاهر الطبيعة وفي موت العوطف  
 والمتحيل الذي يحتم الإنسان دونه . « (١٢) »

وتوضيف أبي ريشة لظاهرة الاطلال هذا الإيجاء الرمزي المتساوي  
 لا يمثل قلدة جريئة عابرة ، تأخذ برفه القصيدة ثم ينهي أمرها ، بل هو  
 إلحاح دعوى يتصل بها يشبه العدوى انسية من قصيدة إلى أخرى ، ومن  
 موقف وجودي إلى موقف وجودي آخر ، ومن ظاهرة طبيعية كأطلال  
 مدينة « أوعاريت » (١٣) التي عرفت أول أنجنية في التاريخ ، إلى صرح  
 روماني قديم يقف أمام الموت عروج الكبرياء ، لأنه لا يستطيع أن  
 يبتك به أكثر مما هناك (١٤) ، وفي كل الحالات لا يقع الشاعر من الظلل  
 بدلائله البسيطة المباشرة ، بل يتداعى بها إلى تصور كئي يمتد عبر رقعة  
 التجربة الشعرية بأسرها ، ولا يكتفى من رسمه بروش سريعة فزير جيد  
 للضلع ، بل لا يزال به يشخص ذواته ويستظنها ، ويستدر حديثا  
 وساجيا ، ويفرق ما يبها ثم يركنها ، حتى نشعر وكأنت لست حياء صلل  
 أعجم ، بل أنت أمام حركة الزمن بكل ما نعيمه من همدون لتحول  
 وفداحة التعبير .

فيم الخردة والوثوب على الفضاء للبرم ؟  
 أنعت من حلم الخلود فشئت ألا لحلى ؟  
 ما تبصرين ؟ تأمل ! ما تشعرين ؟ تكلمى  
 الريح ربك ، فاعلى عطفها عليه ، وسلمى  
 لا تكبرى إن الشكر بعد طول لجهم  
 لم بق فيه من ينك سوى الطيرف الخوم . (١٥)

والخطاب إلى أطلال مدينة « أوعاريت » ، وصيغة الخطاب تفرس مد  
 البدء حياة اغاطب وانتلاء بالحركة والشعر ، وتتعاقب وحدات هذ  
 الخطاب لتثير تجليات ومظاهر هذه الحياة « شئت ، تبصرين ،  
 تأمل ، تشعرين ، تكلمى » ، ومن مجموع تتكون عناصر لإرادة  
 والإحساس والفكر والوجدان ، وهي العناصر التي تشكل شخصية  
 الظل . وتسحب طاقة الاملاات من وصفها السكري الحمد ، إلى حالة  
 « الفرد » ، ثم « هل » والوثوب في مواجهة الفضاء ، بكل ما يمثله هذا  
 الفعل من نشاط وجيشان وجوية ، ولكنه فعل عئى من أساسه ، لأن  
 حكم الفضاء لا يقضى فيه ، والفرد عليه محاربة في المستحيل ، ومن ثم  
 تصح أساليب الاستهزام وصبح الخطاب مكابها ، لتحل عنها نبرة  
 الاعتراف والاستكانة والسليم ، فقد تنكر من الريح ما كان مألوقا ،  
 ونجهم منه ما كان عامرا بالهجة ، ولم يبق من آثار الحياة فيه سوى أشباح  
 حائه .

وعاليا ما يلجأ الشاعر المعاصر في طلباته إلى القراء بين الموصوفى  
 والداني ، وللملواة بين الشعر في واقع الظاهرة الطبيعية والتعبير في واقع  
 الشعور . والانتقال من تلمس آثار الزمن في الأشياء إلى تسمع أصواته  
 في النفس الشاعرة . ومن ثم تمر التجربة الإبداعية عبر مستويين دائيين  
 متلازمين - قد يتداخلان حيا - وقد يتعاقبان حيا آخر ، يشبه المعنى  
 ورجعها ، ولكنها في الخاتين يستعان من منظور ديناميكي واحد ، هو  
 الحوار الدائب بين الوعي الخارجي والوعي الداخلي للمبدع ، هكذا نقر  
 في قصيدة أبي ريشة الالفة الذكر ، حين يقابل - أو يبرج - بين مأثم  
 « أوعاريت » ومأثمه ، وبين أطلالها وأطلال أمته ، وبين ربيعها المتصرم

## (٤)

ولعله قد انصح من ذلك أن الشاعر الحديث لم يقصر على التصوير النوعي لوظيفة المقدمة باستغلال عناصرها التراثية استعمالاً حاداً ، بل إنه مضى إلى أبعد من هذا حتى جعل من هذه العناصر - كتب أو بعضها - هوالاً كاملة لتجارب الشعرية ، وفي ثمت حاد يصبح ما كان مجرد غلطة حرة في المقدمة - إحداهما للشعرية برمتها ، كما يبدو هذا الإصرار ذاته متعبداً لإشغاعات نفسية ووجدانية بالغة العمق والتعقيد

إن التوقف على ديار الأثرة واستنطاق الأطلال لا يبدو أن يكون - كما أشرنا - رقعة محدودة في تسليح المقدمة التقليدية ، ولكننا نرى هذه الرقعة ترحب وتداح حتى تستغرق قصائد لمحمد من شعر أبي ريشة ، كما نراها تحصى بمس الرحابة والامتداد في بعض القصائد المكرة للشاعر صلاح عبد الصبور ، وعلى وجه التحديد في قصيدته «الأطلال»<sup>(١٧)</sup> ، حيث تقوم الأطلال في صدر كل مقطع من مقاطع القصيدة برؤية الحمة الترددية التي تسرى عبر اشتدالات التجربة وتصل ما بينها ، مع تلوينات أدائية تتجلى بها هذه الأطلال كل مرة في ثوب تصويري جديد ، فثارة هي تل من الورد الممزق المحصل بدمع الشاعر ، وثارة أخرى هي مرتع لسود من الجفن ثم صبح الأضواء ، وثالثة هي صبح حلال مثل ، أو بلبل يتوح دود جناح ، ولكنها في كل تحليتها التعبيرية تفتت عن أسى دفين ، وتوحى عبر تداخيلها من الصور والرموز بأن هذه الأطلال ليست في تحولات الرؤية الشعرية إلا دهاية الأمان .

وللشاعر إبراهيم ناجي - بخاصة - تنويعات عديدة على هذا الوتر ، ليس فقط لأنه يتحد من الأطلال عنواناً لقصيدتين دائمتين من شعره<sup>(١٨)</sup> ، وليس أيضاً لأنه يخاطب «دار هند»<sup>(١٩)</sup> ، طاباً منها الكلام وراحياً لها السلامة ، على طريقة عذرة في بدء «دار عينة» وحبناً ، بل لأنه - قبل ذلك وبعد - يمتاح رؤاه من معين طلي وبن لم يصرح به ، ثم يعالج هذه الرؤى من منظور طلي يشرب عبر عصاب القصيدة ملائكة نكاد نلمسه رغم وجوده ، ولناخذ مثلاً على ذلك قصيدته «العودة» ، فمع التسليم بما في صبح هذه القصيدة من حوش وحيرة يصل ما بينها وبين بقية القصيدة العربية ، فإن الاكتفاء من عودة حادها المباشر ، والقناعة من تحريرة الشاعر بأنه قد عاد «إلى دار أحباب له فوجدناها قد تعيرت حياها» ، كما تقول اللافنة المصنفة بصدور القصيدة ، هو صرب من التناول لا يمين على استيعاب كل عشاء القصيدة ، فضلاً عن أنه يعطل التفرؤم الصحيح لها ، باعتبارها منظوراً للتقاليد ، بقدر ما هي تجاوز لها .

لما إننا نطوّر للتقاليد الطلي ، قلأها نزعها بضرور من الأداء التصويري لا تحلو من جلة ، منها ما يوحى بصحة القداسة التي يصب الرومانسيون على المواطن الشرية بكل ما تستدعيه هذه القداسة من صور الطراف والصلاة والسجود والمعادة

وأما إن هذه التنويعات الأدائية تقتضي بالضرورة تجاوزاً للطريق الطلي إلى مفهوم إجمالي يتدسس في كل شرايين القصيدة فلا تسوغه الطرة القائمة ، فلأن «العودة» ذاتها تكسب في القصيدة معنى الرجعة إلى الماضي تارة ، والفرار من الحمة تارة أخرى ، والصور من مشاعر انطارد والاعتراش والتي إلى حيث يكون الانتماس والألمه والقرار تارة ثالثة .

ومواسم الطل في حصاره قومه الآفلة ، وهكذا مرأ أيضاً في قصيدته لصبرة لعدة هيكل ، حيث يسهم الموروث الطلي ويدق يداه ، نتيجة لبروق الشاعر عن تقريره والتصريح بكل عناصره التقليدية ، ولحنه - بدلا من ذلك - إلى استلهامه وعكله والتفكير به ، ثم استقصاه في صرب من الرؤى التي تتزاح فيها الخجب بين الماضي والحاضر

هو ذا هيكل رجعت إليه  
لأصلى وفي فؤادي حنسي  
لم أجد فيه روعة من جمال  
أو جلال يحمرها تطوي  
قد تداعت جدرانها ، ونهاوى  
فوق محرابه غيلر النين  
هو ذا هيكل ، فإذا حبابي  
بعد طول الوى ، وماذا رأيت !  
نعت فيه ذكرى باني لسانت  
وإذا شاء هزها لأبى  
فلبت في دجاء مكاني  
ثم أشعلت شمعي .. وبكى<sup>(٢٠)</sup>

وقد تحريا القناعة من هذه القصيدة بمقطع البدء ومقطع الختام ، لأن أولها يرصد حركة التحول الشئ للظاهرة ، على حين يتعقب الأخير هذه الحركة في حبابا ليس ومسابب الذكريات ، هي البداية يعود الشاعر إلى هيكله هاتفا به مشيراً إليه فيما يشبه جندل العريق بطوق النجاة «هو ذا هيكل» ، وبكى للوقوف لا يلبث أن يقلب من أساسه ، حين لا يجد اشعر من مظهر الحول والخلال ما كان يسحره ، ثم يشتد أثر حادقة بين اشروع وواقع حين صبح بن امتداد لروعة أسرار البيان وتدعى السحران وتفتتح «أشهر» ، وبكى يكون على وعى تام بما تخلله هذا «محراب» من قبة بجانبه يسمى أن تذكر إلحاح الرومانسيين على المعنى عندى من شعره ، كما يسمى ألا سعى أن يت مضى عد فون مند الله بن الهيكل والملاء

وربع صاته اعصور اشعري في التعبير «معار السنين» ، فوزه يقف مرة أخرى إلى معنى رمس باعتدله سر صجنة الشاعر في هيكله حسب ، ومع أنه بدأ المقطع الأخير بمس الأسلال الإشاري الذي بدأ به المقطع الأول فشان ما بين الديقين ، لأن تاسيه حمل برة سوح مسروح بالدهشة والاسكار ، ومعنى أثر هذا الاسكار حين يعبر بدلالة التكرار لاستنهاى «ماذا حبابي ، ماذا رأيت» ، ولا شك أن هذا التكرار ، يأت عشا ، لأن استكار التعبير في الهيكل الصرحى مديحة تعبر بمائل في الهيكل الداخلي ، فما هي الذكريات التي ماضى تمت ثم فرقة هائلة جامدة ، وحتى لو كان بإمكان الطلي حائل تحريكها هيبت ماالشاعر - إزاء صطق الفناء - رعة ، ومن ثم يسرحى في استسلام اليأس ، متبها ركه النصى بين أنقاص الهيكل الداخلي ، توكا لدعوة ، وسدانة في التوبة ، مهمة الإحياء سقة عناصر اللوحة ، وكأن بها لب بير ، أحمر ومضى ، بل حتى أمام صل الماضي وهيكل ، ذكريات

أو لنقل إيا - في التحليل الأخير - نشئ بكل هذه الدلالات بحسبه .

وعلى بابك ألى حسمى

كفمريب أب من فخر المحر

فليك كف الله عى غرى

روسا رحل على أرض الوطن

وطوى أستر - لكفى طرمد

أهدى الفى فى عام مؤسى

فبدأ عدت فلتنجوى أعود

ثم أنفى بعد ما أفرغ كفى<sup>(٢٠)</sup>

أراها إذن عودة إلى «دار الأحباب» ، أم أنها إياب إلى الكبة  
المفقودة وحلود إلى الأحلام الموقودة والكربات العارية ؟ !

- • -

ولم يقتصر أمر شعرنا الحديث على استلزام الأطلال أو استغلالها  
إطارا عاما للتجربة ، فقد كانت الرحلة - كذلك - موروثا احتاحيا  
بعدت طرق الشعراء في إعادة تشكيله وتوظيفه فيها ، ويبدو أن هذه  
الإعادة - كانت تتم في مطالع المهنة الأدبية على نحو لا يخلو من  
التصريح والمباشرة ، بل والسذاجة - أحيانا - في فهم فلسفة التجديد  
ووسائله ، وقد روى أحد المستعربين الذين حصروا مؤتمرا للدراسات  
الشرقية عقد في «بيت» مع بدايات هذا القرن ، كيف وقف شاعر عراقي  
ليرجى التلبية إلى المؤتمرين فإذا به في مشتل قصيدته يئن أياها وطوالا  
في وصف رحلته من القاهرة ، والدموع الغريرة التي سمحها فوق آثار  
خيام المهجورة ، والرسوم العارية ، ثم كيف قطع الملاة المرحمة فوق بئر  
سريع واسع الخطوات يصل إلى «فياء» ويمدح أولى الأمر  
بها !<sup>(٢١)</sup> غير أن هذه ابشرة في استعمال عنصر الرحلة سرعان ما  
تتورى حريا ، وبدرجات متفاوتة ، على أفلام الأجيال اللاحقة من  
لشعراء ، وبخاصة أولئك الذين انتعش نخارهم معى رومانتيكيا أو  
رمزيا يصعب معه الوقوف عند القيم الفنية الأولى هذا العصر ، عينا  
هذه القيم الأولى ما كانت تشتمل على الرحلة من مواصفة في الشكل الذي  
تصور به ، ومن محدودية في دلالتها على حركة المكان .

لقد رأينا من قبل كيف خرج محمود حسن إسماعيل على بعض  
أعراف هذه المواصفة حين قرن بين الرحلة والمعاناة الإبداعية ، ولكن من  
يطالع رحلة «الملاح الثاني» لعل محمود طه<sup>(٢٢)</sup> لن يصحاه - فقط -  
إسبر تلك المواصفة الشكوية ، من حيث اعتياد الشاعر على بدائل  
تصويرية يهين فيها البحر بما كانت تهين به الصحراء ، وتمثل فيها  
السمية ما كانت تمثله الناقة ، ويقوم فيها الملاح بما كان يقوم به حادى  
الركب أو سائر الأضغان ، بل إنه يبدش - فوق ذلك - لأن الرحلة  
لم تعد حركة في المكان صعب ، بل عدت حركة في الزمان ، في الماضي  
والحاضر والآتي - في وعى المدح وتحولات مشاعره . لنقرأ من هذه  
القصيدة

بها الملاح قسم واطو الشراعا

لم تطوى لجة الليل سراعا

حلف الآن بنا في هيسنة

وجهة الشاطئ سيرا والباعا

فغدا يا صاحبي تأخذنا

هوجة الأيام قسنا واندهاعا

عينا تقفو عطفى الماضي الذى

حلت ان البحر واره ابتلاعا

فموز الرحلة في هذه الصورة منعيرة ، وإن كانت وظائفها تدو لأول  
وعله ثابته

الصحراء = البحر ————— ابحال ، الناقة = الشراع (السمية)  
الأداة ، الحادى = الملاح ————— العلاقة ، ولكنا

نعلم أن التعبير في علاقات الرمز اللغوى وارتباطاته السياقية يتزامن - طردا  
وعكسا - مع التعبير في دلالة الوظيفة ، وهكذا فإن اقتران الناقة بالليل ،  
واقتران الموجة بالأيام ، تحمل الماضي موضوعا للاقتصاد ، سرعان ما يتج  
بأثره أحداثا دلالية جديدة ، فهي حركة في الزمن ، ثم هي حركة  
تتحدث «الملاح» - أو الشاعر - في اتجاهين متعارضين تماما ، الأهم  
تهدف به إلى الأمام والماضى يشده إلى الخلف شدا عتيا لا نهاية به ولا  
ثمرة به - ضد انتعنه - عى انماضى - حصم الزمن ، مثلا يستلح اليوم  
والغد ، والحاضر والآتي ، في دورة أبدية لا تغد إلا بفقد العصر

وقد الليل غصو . إياها

لم تكرر أول ما ولّى رهاها

سوف يبدو العجر في آئاراها

ثم بمضى ، ودوالسبك نباعا

ودلالة التعاقب والختية التي تتجها حركة الزمن في هذه الصورة  
وسابقتها لا تصادر على ما سواها من دلالات يملها تطور السياق ، لأن  
تعدد الدلالة - أو تولدها - من أبرز ما أئسم به توصيف الرحلة في شعر  
الحديث . ومن ثم لا تعجب حين ترى القصيدة في شعره الأخير  
تتحول من الرحلة بحسبها حركة في الزمن ، إلى الرحلة باعتبارها حركة  
من النفس ، وصراعا في العاطفة ، وتجديها في أمواج المشاعر العلابة

أفوت السبالة في بحر الهوى

قبل أن يفضله الموج صراها

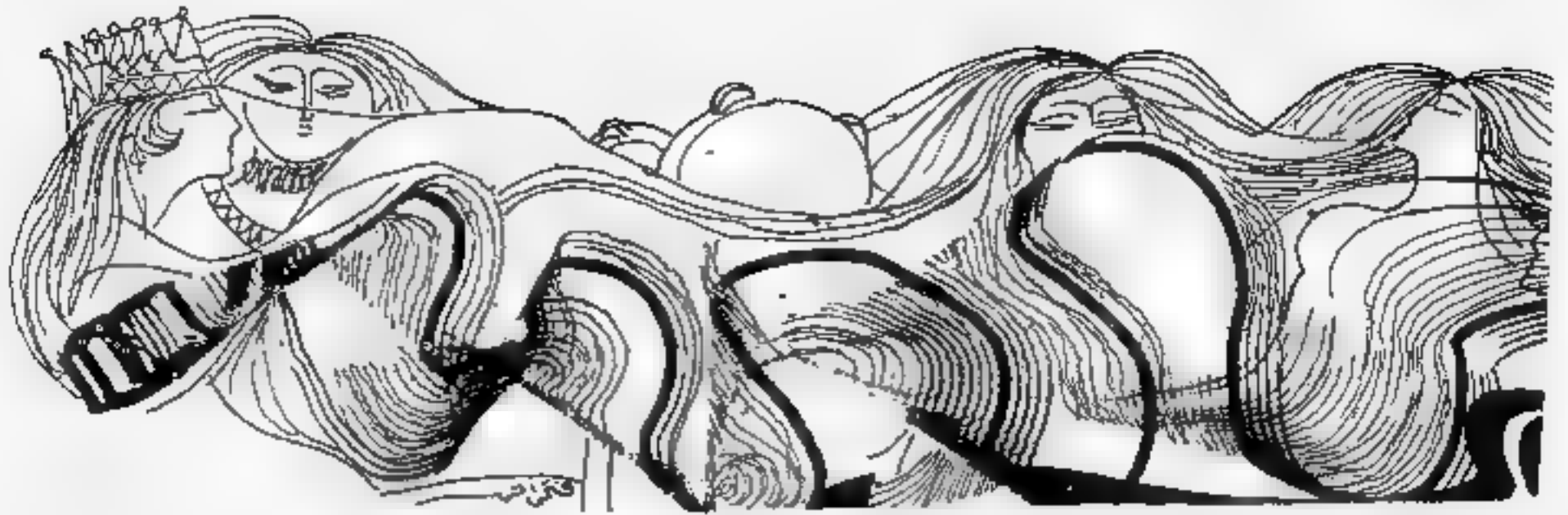
فاجمل للبحر أنما حوله

ولملا السهل ملاما واليبغاها

وقد الضلك إلى بحر الرضى

وانشر الحب على الهلك شرعا<sup>(٢٣)</sup>

وقد اجترأنا هذه الأبيات الثلاثة التي تنجها فيها صبح الصلح إلى «الحبيب  
المحاجر» . لا نصيق للمقام فحسب ، بل لأن كلاهما يمثل محورا تنتم  
حوله وتعديه مجموعة من الأبيات ، ثم لأن كلاهما يمثل نقطة اتصال في  
تحولات تلك الرحلة المحاذية ، في أولها نسمع استعائه العريق اتصال لا  
يشد سوى النجاة ، وفي ثانيها لا يقع بالحياة حتى يقرها بطلب الأمان  
الناشل والسلام المطلق ، أما ثالثها فيجتم القصيدة سيرة تدوّل تختف عن  
سيرة المظلم وتكلمها في الوقت ذاته ، فهي تختف عنها من حيث أن سيرة  
الظلم عتية حجة ترضى من اقتناء الماضي بالآيات . وتكفى من برحله



وعرائس تحتال في حلمي  
بين الثغور وضحة السم  
وأطل مأخوذاً فنسج لي  
سججاً، ويؤني فرسي  
لمى نكسر لي مالكها  
من بعد إلى روعة القسم  
بارحيلة للمنى على غلىدى

فقرى بجدي، صانق علمي  
الحركة هو أظهر ما تلتقطه عين قارئ القصيدة، وهي حركة  
تجلى في الرحلة ولا تنسبها، باستثناء تلك الإشارة العابرة إلى «رحلة  
المنى»، ثم هي حركة تستعين بالصوت والصورة، باعتبارها أمر  
وإثبات الأدب الشعري، ففي البداية مسج حركة الصوت عاتمة رجرجة  
يرحمى بها «صدى اللوال» و«صيف الموسيقى»، وكلاهما صوت لا يحوم  
له، ثم سرعان ما تتحول إلى حركة مضمرة تحسده، «رؤى» تارة  
وه عرائس الحلم «تارة أخرى»، وفي الحالتين لا تتم هذه الحركة المنظورة  
في تفقائية واستلام، بل هي رهبة معاودة دائمة، ومناوشة حدلية لا  
تقطع، بين الشاعر وظلمات إبداعه، يطرد منها ويستيقظ، ويصم  
ويضج، وتلوح لبعبرته بين إيقاع النغم مرهقة مشقة، فيهرع إليها  
الشرق ويدعوه الحنين، ولكنه لا يلبث أن يصح باندرقة بين نوحهم  
والشعرية، بين ما توفقه وما وجدته، بين العرائس والدمى، بين الصرم  
والبرودة، بين القسم التي طالما صاحبها وألف روعة انرحس إليها،  
والدروب التي أنكرته وتوغرت عليه

ومثل هذه المقارعة من أشد الهوم إلحاحاً على وجدان الشاعر  
المعاصر، فكثيراً ما يجد المبدع نفسه في حالة حصار مبعثه عدم التطبيق  
بين القصيدة مانقوة والقصيدة بالفعل، بين ما يراد قوله وما يقدر، ومن  
قل اشعر «تأس» إليوت «مرارة هذه المقارعة حين كتب «م  
يتعلم المرء إلا انتقاء حير الكلام، للشئ الذي لم تعد فيه صروره» لقوله،  
أو بالطريقة التي لم يجد ميلاً لقوله بها<sup>(١١)</sup>، ومعنى ذلك أن كل معامره  
يعانيها الشاعر مع لفته رهبة بطروعه، إذ يتحين عليه في كل تجربة شعرية  
حديثه أن يرسل في فباي الكلمات بحثاً عن زاد يومها، وما قاله  
«إليوت» صراحة وتقريرا، قاله صلاح عبد الصبور بالصورة والحركة  
والإيماء، فهو لم يلبث إلى البوح بمدلول رحلته، لا عند النهاية، وهو  
سلكت إلى هذه النهاية نفس الطريق الدراساتيتكي الذي سلكه في  
إبداعه، صحن هنا - مثلاً كنا هناك - إزاء نسق من صور التي  
تصديها أعمال سم عن توتر الحركة وترودها أنفها قطعها.

هي «شراع» على حين نشر برة اختتام شراع الحب - لنلج مرحلة  
انصافه إلى عاتبا من الرضا - ثم هي نكبتها لأنها تمثل عراء الشاعر عن  
بحاقه في التصدي لتدفق الزمن، والبدل الذي ينشئ به إزاء عجزه  
عن استعادة ما فات.

وقد بلغا الشعر المعاصر إلى نقى منطوق الرحلة - مثلاً نقى منطوق  
لطلح - وإهمال حواشيا مع استبقاء دلالتها، فتحول إلى معنى دلالت  
لا تبصر منه في طاهر القصيدة سوى ما تقتضيه الرحلة عادة إلى إهمال  
الكشف وبدة المظاهرة، وفي تلك الحالة يتجاوز دورها دور البدل  
المهاري، إلى حيث تصبح ضرباً من التصور المنى، وطريقة البناء بروج  
الموروث لا تنصفه، وربما افترق ذلك بجهد خاص من الشاعر في الربط  
بينها بين لآرم الرحلة ولآرم تجربة الشعرية، فتعدو الأولى وتزأ إلى  
الثانية من عسرح إلى الخفيفة أو المطلق أو المجهول، وسعى دموب إلى  
نعقب المظاهرة الشعرية ومراوغتها حتى تسكن إلى مكانها في القصيدة،  
ومن هذا المنطلق «الرحلة»<sup>(١٢)</sup> للشاعر صلاح عبد الصبور،  
ومنها تتجلى الرؤى الإبداعية أشكالاً متحركة وعرائس حية، بتقصيها  
وبديها، وجمعها وبمفرقها، ويصيرها ويكاد يلمسها، حتى إذا افترقت  
منها يده لم تنفص إلا على دمي جامدة لا حياة فيها

الصبيح يسرح في طفولته  
والليل يعمل بحو حبو مهم  
والسمر للم فوق قسرينا  
أسرار أوبسنة، ولم أم  
عن هذا وراء رحلة الليل، تلك الخيمة الشعرية التي طالما استراح بكمه  
الشعر، والتي أثرها الشاعر نفسه بعدد غير قليل من قصائده<sup>(١٣)</sup>،  
ولكن رحلة لا تعصى إلى هابتها في بسر، ولا تتعاقب خطواتها إلا عبر  
محاصر يعني توحى به الدلالة الحركية الوثيدة للأفعال: «يلدح» «يجو»  
«لم»، ثم هي رحلة تتواكب معها وتفتن بها رحلة أخرى أشد منها  
خصوصية، هي رحلة المبدع داخل نحرته، وقد أومأت إليها دلاله  
النق في حتم البيت الكلى، وبكها تتعطى استداداتها التشكيلية في  
الآيات تلال

وصلى لوال يسماودى  
وحفيف موسيقى من التلم  
ورؤى أسفرها وأقططها  
والمنها، ويسفرها سلمي



ألمها - بدرها ، أو تنشي بظراد الحركة وتعاها تخال ، أطل ،  
يرى ، نرودها ، وهذا السق الحركي هو الذي يتحد تحولات الصورة  
وتشكيلاتها ، منذ كانت حقيقيا موصفيا ميبها ، إلى حيث تصبح رؤيا ،  
ثم إلى حيث تعدو كيانا متعا بالأتق والزهر والحياة ، حتى نصير  
بالتجريب والممارسة إلى دمية باردة لا تبص فيها ولا حرارة ، ولا ريب  
أن هذه التحولات على مستوى الصورة كهيئة بأن توحى بتحويلات مماثلة  
على مستوى رحلة المعنى الشعرى وانتقالاته عبر العملية الإبداعية  
(٦)

وحيرا ، نطف ناعر معاصر وقفة حاصه عند مأثور السب في  
مقدمة برته ، ولكن هذه وقفة حاصه حناج عند المعالجة المعدي بن  
مريد من الحذر ، دلت أن الصورة الشعرية الحديثة - مثلها في ذلك مثل  
الصورة الشعرية العادة - قد حفت إحصاء حرجه حتى مظاهر الحجاز  
لأسرى ، أن حيث عدت حاصه حصفه ، بدأ من الواقع وتكاد  
لا تسبح ، ويسعد به مفرداتها ، ولكن لمند سكتها في علاه  
وأسق دنية محصه ، ومن ثم نهار تلك الثباتية المفروصه حين استعر  
وعاده ، جعل معها تداعل جميع بين الذات والموضوع ، وتوازي  
الارتباطات المنطقية لعناصر الصورة ، لتصبح قوة محدس متدا  
لإبتهات مفسمة وفكرية رحيمة المدي .

لقد صدق نعي شاعرنا القديم في مقدماته بالمعنى الخور والأطراف  
الساخية والأهدب المكسرة ، فاطر كيف تحولت المعنى على قلم زار  
قبول إلى عدم من الرؤى ، والأهمية المدة ، إلى موسم من الخصب والكروم  
وحفيرة ، بن رحيمة في المدي الأورق تطويه ونشره بلا شواطئ ولا  
حدود

وسظفرت في عيسى محدثي

واند بظروبي ويشراف

فإذا الكروم هسك عارضة

وبد السقيلوع الحضر المحسلي

هذي بحر كت أجهلها

لا نر بعمد اليوم باسقى

ناهت بمعيسها ، وما علمت

أنى عبيدت بمعيسها وطني (٧)

وربما قد نفي الصورة في البيت الأخير من ماثره ، فهي قد انحلت من  
مفاهيم إلى عدم ، ومن الحرفي إلى الكلي ، ومن المعنى إلى الموصف  
دون أن يكون هذه مفه مرشحها أو استدادها في نفيه عناصر الاء ،  
ورغم ذلك فهي بقعة لا تخلو - أيضا - من دلالة ، لأنها تلمح بذات  
نصلة لمعركة بين مكان والإس ، فتدبنا كانت النديار بدكم  
ساكسها ، وكان راء الشاعر بانمكان وحيا من وجود علاقته  
بداص ، وحدنا بعكس العلاقة مع بقعة أطرافها ، فيصحي التفكير  
بالحسية صير من التفكير بوطي ، وتعدو الملاحه في عبيها رحلة عبر آراء  
لأص الأة حطوط وبادرها وكرونها وحلنها ونهاها

صحيح أن العلاقة بين المصراعين (الشيء - المثار - الحصة - الوطن )  
قد لا يكون في كل حالات نفس الدرجة من الوضوح التي عماها عند  
برار بيد ن تطيل الصورة ودقة بنائها لأعدان رابعه للاختلاف جود  
وحرث منها ، فقد ما مثلال دعوة نف فحت من حديد ، ومعاور .

- سراء حتى يعاق مدلا من أن يسير ، هذه اكتشاف مدني من ساء ،  
وأسسها ما حتى من يحداه ، دعنا نقرأ هذه الأبيات لندلعة من مسيح  
أشوده المظرة لدر شاكرا -

عيسك غابتا يحيل ساعة الشحر  
أو شرفتان راح يتأى عبا القمر  
عيسك حتى تهبان تورق الكروم  
وترقص الأصواء كالافار في سر  
يرجحه المهداف وها ساعة الشحر  
كأنها تسفر في عوربها الحور  
وتفرقان في طبات من أسى شفيف  
كالبحر صرح البدين فوقه الماء  
دنا الشتاء فيه وارتعاشة الخريف  
والموت والميلاد والظلام والضياء (٨)

نقد يدل في تحليل هذه القصيدة وكشف مكرناتها ما لا يحتاج بعد إلى  
مريد من الإضافة ، بيد أن كل ما قيل فيها وعبا لم يكن كافيا ليدد وهم  
نعي القائد الذين أهدوا على هذا المصطلح تفديته ، وبما كانت المصنع  
الشعرية القديمة ، بل وانصالة عسويا عن بقية أجزاء القصيدة ،  
«الشحرها - بحرهم - قفة حامية تحيل صورة عبيد في طبات إلى  
بداع عاني حيل عارفتي في حل شفق مستحيل»

ومن تعبنا عربة هذه الصورة بارسة عادة من بداع عن شاعر  
وعمله ، فذلك مطلب قد نعي من مرحلة القصيدة دتها بأكثرم يعني  
أنى نصير ، وبكى أن شبرها بن أن الإحصاء الكلي لشعرية شعرية  
يتجمع بمسوياته الأدائية المختلفة حول «الخطوة التحول» بكل ما تعبها  
من رهن الخاص والآم الولادة جديدة ، وقد تدرجت في شبل هذا  
الحاص والتقاط ملامحه صور القصيدة على تنوع مراحلها البدئية ، بدءا  
من «أشوده المظرة التي دعدعت صمت العناصر على الشحر» ،  
ومروا ب«لأم التي يرتقب صعبها عودتها بعد انغياب» ، وجزوف حتى  
«تمسح السواحل بالبحر واهاره» ، ومنه جرين الذين «بصارعون  
بالحاديف وبالقيلوع عواصف الخليل» ، ثم انتهاء بصوب لظفر الذي  
تنخلق من قطراته أجنة الزهر وحلايا الحياة لوبدة

فإذا قرأنا هذا البناء الصوري إلى نهايات المصنع لشر يها ، يمكن  
أن نكتشف ما بين الاثنين من علاقة عضوية حسيه ، لحمة عناصر  
تصويرية في هذا المصنع مرجع رعيم دنية ما بينها من علاه ، بن  
مع حتى واحد ، هو الطريقة التي تسامح بها مصدر صيغه حيث  
تتلاقى لأعداد ويستق القيص من الخيص ، وحيث صبح بوجود في  
أن واحد بخريف والشاء ، وأبوت وميلاد ، والظلام والضاء ، وهي  
عناصر مبرومة مداه متحدة كمنة في عصيد ، فوق أنها بسنها  
تصير موحدة شفق شكل بداع التغيير مرتقب راح ساء عبا  
الحصر ، تورق الكروم ، ترقص الأصواء ، يرجحه المهداف سفس  
الحور ، يفرقان في صاب ، صرح البدين فوقه الماء ، ارتعاسة  
حريف جود صعب مع مدلاه الجهد قد يسو أن مداه أمك  
سواء من صعب هذه انتقادات مركسة بن معنى ميلاد في صدهو  
الصعبه هه انجحه لآخر من معنى ميلاد في لآخر كيم بن بن

هذا الملاد الأخير من نوتر واحتلاج وعموص . قد وجد معادله النقي  
غير تلك الملادات الخليل بالضللال والأمرار . فليس يحصى مصادقة أنها  
جسد نحدد من غير لون ومادى صميم . سواء في الذكوة الخفراء  
مستغرق هدماء محلي وأراق ككروم . أو في عروب نقد . أو  
هترارات القصور . أو احتلاجات المحوم . أو العيون العرق في شعاعية  
الأسى . وكنا من كل هاتيك الإشعاعات المراوغة . إذ حدث ما زال -  
بعد ذلك من سطر ومرجعه يتكوي

وتبقى مع نهاية المصاف كلمة ، ذلك أن بعدة وصف مقدمه  
الشعرية بعناصرها ، كلها أو بعضها ، وعلى نوع تشككها ودلالاتها ،  
ليست في جوهرها إلا تعبيراً عن حضور التراث في وجدان الشاعر ، وهذا  
كان هذا الحضور التراثي يراها على أصعدة اندماج وقدرته على استعرق  
المأثور من تقاليد القول ، فإنه لا ينبغي أن يتحول - تحت وصاة الإسراف  
أو للتأمة السهلة - إلى مجرد واجهة ثقافية تتكىء على الاستعراض أو  
التراكم . أكثر مما تلجأ إلى الاصطناع والمثل ، ولئلا نذكر أن كل معاصرة  
مع الكلمات هي ضرب من الكشف والريادة ، والريادة انشاء وتجاوز ،  
وتقدير شعافية الرؤية النقدية للشاعر نحوه العرف بنبي مائل ، ومهارة في  
استنهاضه والانفعال به ، ثم في تحطيه والإضافة إليه ، بكل أثره في  
أصيل ذلك الانشاء وتعميق الإحساس به . ولا ريب أن في دقة  
التوازن بين طرفي هذه المعادلة الصعبة ما يعصم من شية الزلل ومطلقة  
الانحراف

ول هذا النوع لا تتأثر مادة السحر ببرد أو جده ، فبيل  
صورة العينين إلى خافتين حيل ، عيبين حاصبا أنها ترددت في المطلاع  
مرتتين ، وأنها في مرتين ، نرد ، اعتدال . بل لأنها إحدى خطوات التحول  
في مد . بليل و . وهي البعثة التي يشرق عندها نحر من أكمة  
النيل . ويبقى النور من تلاعب الصلاء . وهي كذلك - حكم التفاعل  
بين امرء والمرور . بين خمسون و . يداف - عتري الطريق بالهبة  
لتجربة حيلاد على نوحته عليها كل صور المقيدة . ومن ثم تحظى  
«البيان» بقيمة عصرية تتجاوز الدنوب في المصالح العربية التقليدية

## (٦) النظر

R. P. Basler: *Sex, Symbolism and Psychology in Literature*. New Brunswick, 1948, p. 17

W. Y. Tindall, *The Literary Symbol* New York 1955, p. 126

L. J. Krutshkovsky, *Selected Works*, vol II, p. 252

(٢٢) العصر الحديث - ص ٤٤ - TV

1961-1962

مزار علی الاعمال

ولم يذكر الباب

(28) **بلد شاكر الجاب** - **انشرده لهر** - د **عمه شم** - **بيروس** مه ۱۹۹۱ **ص ۷**

(٥) انصر جميع عمل هذه الفصيلة لكاتب هذه النظم في الزمر والرمزية في الشعر المعاصر.

(٦) نشر دار الطبعة في بيروت سنة ١٩٦٩ م

(۷) تار و تعداد - ص ۷۸

(٨) انظر الدكتور مصطفى مويط، الامس القريب للإبداع المعنى في الشعر خضعة - دار المعارف سنة ١٩٥١ - ص ٨٣ - ولربط من التعميل في نظرية بولدر برادج كتاب

# الهيئة المصرية العامة للكتاب



ترحب بكم دائماً  
في مكتباتها  
بالقاهرة  
والمحافظات

حاح

القاهرة

١٩ شارع ٢٦ بولوت ٨٤٨٤٣١  
• ميدان عراقى ت ٧٤٠٠٧٥  
١٣ شارع المتدين  
الباب الأحمر بالحسين ت ٩١٣٤٤٧

مركز التوزيع الداخلي

• مركز شريف : القاهرة :  
٣٦ شارع شريف ت ٧٥٩٦١٢  
• مركز الفجالة : القاهرة :  
• شارع كامل صديق (الفجالة)  
• مركز اسكندرية : اسكندرية ٤٩  
• شارع سعد زغلول ت ٢٢٩٢٥

الوجه الشرقى

• الحيرة : ١ ميدان الحيزة ت ٨٩٨٣١١  
• الميا : شارع ابن خضيب ت ٤٤٥١  
• أسبوط : شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢  
• أسوان : السوق السياحى ت ٢٩٣٠

الوجه البحرى

• دمنهور : شارع عبد السلام الشاذلى  
• ططا : ميدان الساعة ت ٢٥٩٤  
• المحنة الكبرى : ميدان المحطة  
• المنصورة : شارع الثورة ت ٦٧١٩

مركز التوزيع الخارجى

بيروت : شارع سوريا - نابة حمدي وصالحه  
ت ٢٥٦٤٩٢ - ٢٩٠٠٩٩

# مفهوم الشعر

## في كتابات الشعراء المعاصرين

□ عز الدين اسماعيل

على الرغم من أن عددا لا بأس به من شعرائنا المعاصرين قد حاول التأمل في تجربته الشعرية ، وحاول - من ثم - وصفها ، مستخلصا من ذلك تصورات للعملية الشعرية في مراحلها المختلفة ، وللمعمل الشعري في أبعاده الفنية والمعنوية ، فإيهام - مع ذلك - أحوص ما يكونون على نفي أن ما يطرحونه من تصورات بشكل نظرية مكتملة في فن الشعر ولو أننا توكلنا قليلا عند واحد من أكثرهم كتابة عن شعره ، هو نزار قباني ، لوجدناه يجرأ من أن يكون ما يكتبه نظرية للشعر ، وبلى أن تكون لديه مثل هذه النظرية ، ويقرر أن نظرية الشعر والشعر نفسه بين أحدهما الآخر ، فلو كانت لديه هذه النظرية لما كان شاعرا<sup>(١)</sup> ثم يجلس إلى رفض أن تكون هناك نظرية عامة للشعر ، ويرى أن « كل شاعر يحمل نظريته معه »<sup>(٢)</sup> . والواقع أن النظرية لا تعدد . وإنما تعدد المفاهيم . وما يكتبه الشاعر عن الشعر إنما يعبر به عن مفهومه الخاص .

والشاعر الذي يدعى أنه يعرف كيف تتحرك المياه في عوالمه الخوائية يجهل حقيقة اللوحة .

نزار قباني

- ١ -

الشعري أو بصورتها الخاصة لمحتقنه «شعر» . وبلى بكل هذه دراسه ان يعرض - في إطار موحد - مجموعة التصورات التي تحمل مذهب شعر لذي طائفة من شعرائنا المعاصرين الذين يكتفون بمختلف الاتجاهات الشعرية المعاصرة . فكل شاعر مفهومه شعر . وكل هذا مشهور لا بشكل نظرية عامة

نظرية الشعر عملية حرة . حاول أن يجد كل شاعر طريقه في بناء نظريته بحكم . له صفة لإطلاق . وهو يصح - عن أقل تقدير - إلى تحقيق هذه الصفة . وربما كان هذا أقرب إلى صفة عمل القاد والمفكرين وأصحاب مذهب شمولية منه إلى غير

ومن ثم تناوب هذه الدراسة مفهوم الشعر ونسب نظرية الشعر . وذلك وفي صيغة المادة التي نتصل بها وتمحصها . وهي كتابات شعراء أنفسهم . حاولوا فيها - من خلال تجاربهم الشعرية الخاصة - أن يترجموا التصورات الخاصة التي استقرت في صياغتهم عن طبيعة عملهم . وهو لإبداع . ونحن نرى في التصورات التي برزت من خلال التجربة والممارسة لا يعني غياب قدر من التحصيل الثقافي الخاص بكل شاعر منهم - من أكثر - مدح هذه التصورات . ولكن من قابلية يدعهم الشعري نفسه لا يترجم هذه الثقافة<sup>(٣)</sup> وعلى كل فليس من هدف هذه الدراسة تعصي العناصر الثقافية التي يطلب توجهها

شعراء ، الذين تشكل مفاهيمهم النظرية فيما يتعلق بالشعر - في الخاتمة ، لا كبريا - من خلال خبرتهم الخاصة وفي الوقت الذي يطمح فيه النظرية إلى إقامة بناء فكري موحد - تحرك اهتمام حرة في عدد من الاتجاهات ، خصوصا عندما تكون هذه المفاهيم وليدة التجربة لشخصية وبعبارة أخرى - يمكن أن تكون هناك بصرية عامة للشعر - ومفاهيم مختلفة - في الآونة الأخيرة - وبذلك الشعراء المختلفين النظرية لا رغبة - والمفاهيم لصفة بالزمر أو بالتاريخ - لأنها وليدة تملات فردية لأشخاص بعضهم - في حالة هذه طائفة من شعراء المعاصرين

ومع أن هؤلاء الشعراء متعصبون فإن تعاصره لا يقتضي بالضرورة أن تتحد مفاهيمهم لإصدار عندهم المشترك - وهو الإبداع الشعري - لا بدات أو نهايات عن شامل في حركتهم الخاصة ، وتطعنوا في هذه تصورات كنية محصورة ، وهذا نادرا ما يحدث ، كما هو الشأن في حالات كورود ، وبيوت وعقائد وبارك الملائكة وأصراهم - وكثير من الوقت نفسه حروب - حكم تعاصره نفسه أي حكم حياتهم في إطار تاريخي معين - أن يتفقوا في حروب من الرؤية ، نقل أو تكثف - ومن ثم قد تتطابق لمفاهيم مختلفة أحياء في حوارات منها - وقد تتورق أحياء - وقد تتطوع في بعض الأحيان - ثم تعود في مجموعها بكل شكل الإطار معروى بدى نظريته حقة تاريخية معينة

من أجل هذا من تعرض هذه الدراسة لمفهوم الشعر لدى كل شاعر على حدة ، بل ستحاول تتحرك مع هذه المفاهيم في عدلات انتقائية وفتراتها ، في تعريها وفي تناقضها أو توارثها أو تقاطعها - بنية تمثل دلت الإطار المعروى العام بدى صرحته هذه المفاهيم المختلفة على عصرها الراهن

ولأن هذه الدراسة تتجه أساسا إلى النظر فيما يمكن أن يسميه «شهادات» الشعراء على أنفسهم فقد استبعدت الكتابات ذات الطبيعة الدراسية المنهجية من بحثها ، ككتابي نارك الملائكة ولسلي الخضر جويوسي<sup>(٢١)</sup> - على الرغم من تقديرنا الخاص لمعطائهما الشعرية -

## - ٢ -

وبعد الآن رحلة الشعر مع الشعراء منذ البداية

إن لحظة ميلاد القصيدة ليست إلا مرحلة متقدمة من هذه الرحلة - سبقها مراحل كثيرة - أما البداية الحقيقية فصارت في عالم صدى يس من تسهل التعرف على حدوده ومحوياته - وحتى نحاول الشاعر أن يستبطن مراحل ما قبل ولادة القصيدة في نفسه فإنه يلجأ ما وهد انعام ، مصابي - ويذهب ما أن سلم معه مصيابة المصدر الأول أو يدفع لأول حركته نحو الإبداع الشعري

معنى تعد البداية الأولى - وأين شعر المشروع - وكثير من الزمر يصل متأريا في مكانه - هذه أسئلة من العسير أن يجيب عنها الشاعر حتى عندما يدفعه الفصول إلى التحري فإنه ما يكاد يتابع الخطى قليلا

حتى يتقطع به عن طرفه الآخر - كلما حاولت أن أتقرب الشعر إلى حيث يمكن هرب مني<sup>(٢٢)</sup> وهذا معناه أن عملية الاستبطان لا تقتضي إلى معرف واضح ودقيق على ما يتحرك في داخل الشاعر - وكل ما يمكن التعرف عليه هو اللحظات التي تشرع مصيدة فيها في مسوطة الشاعر وثقت بصره بالها

وعن هذه اللحظات يستطيع الشاعر أن يحدثنا كيف أن لحظة أو - كما يقول صلاح عبدالقصود<sup>(٢٣)</sup> - تبرع فجأة مثل لواعج البرق في اندفاس - فبعضى عندما يتحدث هذه خاصرة الآية من أعور يدب أساكية - ويعترف ذاته على دثها - حيث يدمج المفكره في نفسها وتسلخ عنها آلاف مررت

وقد يعتقد البعض أن الشاعر يتحدث هذه عن حده من حالات «الحلس» - ولكنه لا يرى في حدس وصف دقيقا - بشعر به فاحدس البرحسوف - كما يقول - «لوع من الفضة الثاقبة التي تسبقها مقدمات عقلية وتركيبية متعددة .. قد يكون محالها لتفسير الوثبات الفكرية العالية - ولكنه لا يصح لتفسير الوثبات الوجدانية - بل لابد لتفسير هذه الوثبات من مصطلح خاص - لا يحده هذه الفلسفة - ولكننا نجد عند أصحاب الاجتهاد الروحي من الأنبياء والمصنفين - ويقصد به مصطلح «الوارد» - فالخاطرة التي تلعب كالبرق ثم تختفي تحت المناوشة الأولى للوارد - ويكون عندئذ حاية - بسببه إلى إدراك الشاعر على الأكل - من أي معنى ولكن مناوشة إعراف بالاشارة - وسببه ذلك تقتضيه العودة إلى الحوار على حسب به «وارد الأول» - ومحاولة الاتصال به - وعندئذ فإنه يتفحص عن ذاته - أو تفصيل الذات عن نفسها لحيها - وتعيد عرضها على عرائها<sup>(٢٤)</sup>

ولعل أهم ما يمكن تسجيله من هذا الوصف هو أن مصدر الوارد «وجداني» وليس عقليا - وهو منطقة صعبة على التحديد وتحييل

ولا يكاد تزار قباني يشهد عن هذا التصور وإن لم يستخدم مصطلح الوارد ، كما تزال فكرة البرق الذي يلعب ثم يختفي تشكل أساس تصور له بداية مناوشة لقصيدة إياه يقول «ثاني القصيدة - أول ما تأتي - بشكل جملة غير مكتملة وغير مصورة ، تضرب كالبرق وتختفي كالبرق لا أحاول إمساك البرق بل أتركه يذهب - مكتفيا بالإضاءة الأولى التي يجدها أرجع للظلام وأنتظر انبعاث البرق من جديد - ومن تجمع الروق ونلاحقها تحدث الإبرة النصية الشاملة - وأبدأ العمل على أرض واضحة - وفي هذه المرحلة فقط أستطيع أن أمدخل إراديا في مراقبة القصيدة ورؤيتها بعقل وبصيرة<sup>(٢٥)</sup>

هكذا تختفي البدايات الأولى في عالم مجهول - فلا يستطيع الشاعر أن يرصد سوى ذلك الخطر في يور - أو تلك الحزمة غير مكتملة - حين يلعب ويختفي كالبرق - وسواء استعاد الشاعر هذه الحالة التي جلت النوار إلى - أو انتصر حتى يعود له لبرق مرة بعد المرة - فاستبحه واحد - وهي أن الشاعر يدرك عندما أن قصده جدد ريد أن تولد - وإن عليه أن يتأهب للمخاض -



واعتقد أن هذا التصور الذي اتفق فيه الشاعران يمكن أن يلقى  
عنوان لدى كثيرين من الشعراء ، بوصفه تشخيصا لحالة التأهب للشعر  
عند الإحساس بمقاسمه

ويمكن بتعدد زوايا فكره صريعه ، لا أعرف - - حضرت لشاعر آخر  
هو «ملازميه» <sup>(١٧)</sup> ، مؤداه أن الشاعر يفرغ من الفراغ الذي يشه  
عدم ، وأنه عدله ينتجه إلى إعدام هذا العدم - إذا صح التعبير - بأن  
يصبى في هذا الفراغ وجود ملؤه هكذا تصبح الورقة البيضاء الصاعدة  
مثمرة للشاعر وحفرة له على الكتابة يقول : «التحديق في فراغ الورقة  
يشيرني ، ويحيي الأمل» <sup>(١٨)</sup> ثم يعود فيقول : «الورقة أعمى جسدي لا  
أعرفه . فراغ بارد يبحث عن يقطبه ، ومرفأ مفتوح لكل  
المحيرة» <sup>(١٩)</sup> هالكت بسط الشاعر لتعطية هذا الفراغ بالكتابة . لحي  
لحبر برودة هذا الموت إلى دفء الحبوبة . على أنه حتى في مثل هذه  
حالة لا يمكن القول بأن القصيدة قد تولدت في لحظة تحت ذلك  
الشعور الملح الصامت لمل الفراغ ، إذ الواقع أنها تكون قد تكوّن في  
رمن سابق . إن حضور القصيدة على الورق متأخر جدا على رمن  
تكوّنها الحقيقي <sup>(٢٠)</sup>

كل هذا يدعنا دعما إلى التمسك بأن ليلاد الفعل للقصيدة ليس  
إلا مرحلة متأخرة من حياتها . وأن لها وجودا سابقا على وجودها  
الشعري . وأما تقطيع رحلة طويلة حتى تظهر بهذا الوجود المتميز من خلال  
الشاعر . وهذا ما نشي به كلمات صلاح عبدالصبور حين يقول : «إن  
رحلة الشعر هي رحلة المعنى إلى الشاعر ، لا رحلة الشاعر إلى  
المعنى» <sup>(٢١)</sup> . وهو نفس المعنى الذي يطعننا في كلمات أخرى لمراد قباني  
يقول فيها : «القصيدة هي التي تتقدم إلى الشاعر ليكتسبها ، لا العكس  
وتعتبر آخر» . ليس الشاعر هو الذي يكتب القصيدة وإنما هي التي  
تكتبه <sup>(٢٢)</sup> ، ولا حاجة بنا إلى تأكيد طرافة هذه الفكرة . ونوافتها  
مع أحدث الأفكار النقدية <sup>(٢٣)</sup> . سواء أخذنا بها أو تخلفنا إزاءها

وعلى كل فإن هذه التصورات قد أفضت ببعض الشعراء إلى تصور  
آخر يترتب عليها ، مؤداه أن للقصيدة كائن له وجوده المستقل

وهذا التصور يعف معارضا لتصوير آخر كان شائما بل مسلطا على  
نعمول تسلط الحقيقة الأوبية المسم بها . ونعله مارال يحاصر بعض العقول  
حتى يوه . وهو لتصوير انتهى روحه انرومسيون وألح العقاد <sup>(٢٤)</sup> على  
نفسه في ضمير نقدي . ومؤداه أن العمل الشعري تعبير عن شخص  
صاحبه

إن شاعر معاصر رأى أن يرى في العمل شعري مجرد وثيقة نصية  
و اجتماعية حياة الشاعر أو شخصه . ويرى أنه إذا كان حقا كذلك  
لنكر عملا حريلا يقول أدونيس

«عمل أهل الآثار الشعرية هي غالبا الآثار التي لا تكشف إلا  
عن عقد الشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية» <sup>(٢٥)</sup> . أما الآثار  
الشعرية للكثرة فإنها تستمع بوجود مستقل عن صاحبها . «إن لها حياتها  
خاصة . وهذا المعنى يصبح الباحثون عن السيرة الشخصية للشعراء في

شعرهم فحسب متجنين على الصدق الوظيفي ، لأنهم جعلوا أساسهم  
الوحيد هو الصدق الفني ، الذي له منطقته الخاصة» <sup>(٢٦)</sup> ، وتتمثل  
القصيدة للكثرة أقوى ما تتمثل في الشعر المعاصر ، خصوصا فيما يعرف  
بقصيدة القناع . وفي قصيدة القناع يعتمد الشاعر على خلق وجود مستقل  
عن ذاته ، وبذلك يعد عن حدود الغنائية والرومسية التي تزدى أكثر  
الشعر العربي فيها فالانفعالات الأولى لم تعد تشكل القصيدة  
ومضجوها ، بل هي الوسيطة إلى الخلق الفني المستقل . إن القصيدة في  
مثل هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر ، وإن كان هو خالقها <sup>(٢٧)</sup>

كل هذا يمكن الآن إيجازه في كلمتين : أن القصيدة لها وجوده  
انسابي على وجودها الشعري . في مكان ما من ضمير الشاعر ، وأما ما  
تكاد تخرج إلى الوجود المعاني حتى تصبح لها شخصيتها المستقلة

- ٣ -

فيم إذن الحديث عن الإبداع ؟ وكيف يسهم هذا  
التصور مع حقيقة أن الشاعر إنسان مبدع ؟ وهل يظل هناك مجال  
لمثل هذا الحديث ونحن نسمع عن القصيدة التي تكتب  
صاحبا ؟ وكيف يكون الإبداع إذن ؟

لن نحاول - في البحث عن إجابات عن هذه الأسئلة - أن نطرح  
أفكارا من خارج الإطار المعروف الذي تحرك فيه الشعر نفسه . بل  
سنحاول بلورة أفكارهم وتصويرهم الخاصة ، يكشف عن حقيقة  
علاقتهم بالعمل الشعري

ولبدأ بالفكرة البسيطة التي ترددت لديهم في صيغيات تكاد  
تكون متطابقة - أعني تقريرهم أن «شعر» حتى «لواقع» وليس «انعكاسا»  
له

يقول عبدالوهاب الياني : «الشعر ليس انعكاسا للواقع بل هو  
إبداع للواقع» <sup>(٢٨)</sup>

ويقول صلاح عبدالصبور : «الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة ولكنه  
يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثرها صدقا وجالا . ولكنه لابد أن  
يخلق ، إذ أن وقوله عند التعبير عنها هو قصور في رؤيته ، كما أن وقوله  
عند التعبير عن نفسه هو عاطفية مرغوبة» <sup>(٢٩)</sup>

وهول أدونيس . «من المؤكد أن الشاعر يعانى أزمات نفسية  
وعلى بوابة آلامها . إلا أن معجزة الشعر هي . على وجه الدقة . ألا  
يعكس هذه المعطيات وحسب - بل أن يتجاوزها ويغيرها . ليس الأثر  
الشعري انعكاسا بل فتحا . وليس الشعر رسمًا بل خف» <sup>(٣٠)</sup>

الياني وأدونيس يوصيان ه فكرة الانعكاس . في حين يرفض  
عبدالصبور فكرة التعبير والفكرات كمثلث المثلثات الكلاسيكية  
والرومسية عن التوالي . ومع ذلك فست أفسر أن ياني ودونيس ه  
هنا الانعكاس دون التعبير . أو أن عد لتصوير قد رفض شعر دون  
الانعكاس . إنه يقول في موضع آخر : «إن فكرة الانعكاس الميكانيكي  
ليست أقل إبداءا للفنون منها للعلوم» <sup>(٣١)</sup> . والصحيح به حصص

يرفصون الشعر ما لم يكن إبداعاً ، أو خلقاً ، أو قسطاً ، وهي ألعاف  
تستطيع أن تتبادل المكان للدلالة على قصد واحد .

ولكن ما الذى خلقه هؤلاء الشعراء ؟

بـ لنأمل فى كلامهم يدل دلالة واضحة على إحساسهم بأهم  
طرف فى ثنائية . هى الشاعر والحياة ، أو الشاعر والواقع . لكن الشاعر  
يمثل طرف الرعى فى هذه الثنائية . ومن ثم فإنهم يعون هذا الواقع  
ونكهم يرغبون عن التوحد معه ، ويسعون - بدلاً من ذلك -  
إلى خلق واقع جديد أكثر اسجماً أو أكثر صدقاً وجالاً . وهو  
يضا وقع لا وجود له إلا فى ضمائرهم .

الشاعر إذن يقرب من الواقع ويبعد عنه ، يدمج فيه ولكنه ما  
يست أن يبعث منه ، يبعه ولكنه يعود فيه . وعندما يجد نفسه  
وحيداً ، يمسى بكنى يخلق واقعاً جديداً . هو أشبه شئ بالخمر أو داروياً  
والقصيدة التى يكتبها الشاعر هى تجسيد لهذه الرؤيا .

من ثم يمكن القول إن الشاعر يتحرك فى عملية الإبداع من  
مستوى «الرؤية» إلى مستوى «الرؤيا» . والرؤيا - كما يفهمها أدونيس -  
هى «تعبير فى نظام الأشياء وفى نظام النظر إليها»<sup>١٣٦</sup> .

وإذن لعملية الإبداع تتمثل فى أن الشاعر يحل بـ «الأشياء»  
فيه بشرع فى حل نظامها تمهيداً لسلوكها فى نظام جديد الإبداع إذن  
هو الكشف عن نظم جديدة للأشياء وليس الكشف عن الأشياء ذاتها  
وهنا بحث لنا أن نسال هل هذا الكشف الذى يقوم به الشاعر  
قاعدة مرجعية ؟

إن أدونيس لا يقدم إلب للإجابة عن هذا السؤال ما وراء محققاً -  
بصورة إيجابية - هذه القاعدة المرجعية . بل يكتب تحديد ما لا يسمى  
أن يكون له تأثير فى تشكيل تلك الرؤيا بقول «لا ينبغي أن تكون  
هذه الرؤيا منطقية ، أو أن تكشف عن رغبة مباشرة فى الإصلاح . أو  
أن تكون عرضاً لايديولوجية ما»<sup>١٣٧</sup> . أما الباقى فبب أن المهم  
الموضوعى للتقصيات التى تسود قانون الحياة ، وفهم منطق حركة  
التاريخ ، والتعامل مع أحداث العصر - كل ذلك هو ما يمجج الشاعر  
الرؤيا الشاملة<sup>١٣٨</sup> . ولكن أغلب الظن أن الباقى يستخدم عبارة  
«رؤيا شاملة» و«الرؤيا الشاملة» بمعنى واحد . أما صحيح القاسم فبب  
أن عملية الخلق ثورة دئمة على كل ما هو قائم . ودعوة مسمرة لخلق  
عام جديد . وهو فى هذا يتوارى مع مفهوم الرؤيا عند أدونيس . ولكنه  
يعود فيقرر أن هذه (الثورة الدائمة) نفسها ينبغي ألا تفقد توارثها .  
وينبغي ألا تخرج من منطق جذب الموقف الفكرى والاجتماعى . ولا  
فأبما تنحرف إلى ثورة أمارجية (القوضومة بأقرب ترجمة) . قد يدم  
جموحها أكثر مما ينبغي<sup>١٣٩</sup> . وهذا يصبح الموقف الفكرى والاجتماعى  
هو أنسب الذى يحصد فعل الثورة على كل ما هو قائم . أى على لأشياء  
فى نظمها المعهودة . وببى محكم - فى الوقت نفسه عزمه الخلق  
المستمرة بعوام جديدة . وهذا كان أدونيس يرفض أن تكون الرؤيا عرضاً  
لإيديولوجية ما . فبب سمح القاسم يؤكد ضرورة ارتباط عملية الخلق

بالموقف الفكرى والاجتماعى (الايديولوجية بعبارة أخرى) وبعبارة  
أخرى فإن عملية الخلق (أو الكشف عن نظم جديدة للأشياء) لا  
تتحرك فى فراغ تصرب فيه كما تشاء صرب عشواء . بل هى متأثر لـ عملية  
مشروطة بإيديولوجية الشاعر

ومن كل هذا يتضح لنا أننا لن نعثرفى كتابات الشعراء عن شرح  
للعلاقة بين عملية الخلق التى يقوم بها الشاعر ، والطريق إلى عمل الشعرى  
بوصفه كيانه له استقلاله عن شخص الشاعر . وببب لنا عندئذ لا أن  
نشئ العلاقة التى لم يترصع لها الباقى حين قرر . أنه يخلق - خصوصاً فى  
قصيده انقذ - وجوداً مستقلاً عن ذاته . فبب المقصود عدم مسئول عنه  
وإن كان هو خالقها . فالخليفة أن العالم الجديد الذى يخلق الشاعر لا  
وجود له إلا فى القصيدة نفسها . فهو عالم متحقق فى شعر وبشعر .  
ورؤيا الشاعر ليست شئ آخر سوى القصيدة . وكتبت المقصود معناه  
اكتمال الرؤيا وتحقق عالم جديد من الأشياء له بضمه خاص ومع  
اكتمالها يبدأ استقلالها . شأن كل كيان له بضمه مستقل .

وإذا كانت القصيدة لا تتحقق إلا من خلال فعل لكتابة  
ومعه . فإنها تلح على الشاعر بكنى يكتبها ، بكنى يعطيها  
وجودها المنعبر ، وحقيقة الأمر أنها - عندئذ - هى التى تكونه

- ٤ -

ويرتبط مشكلة الخلق - فيما يحدث به شعراء عن أنفسهم -  
مشكلة الحرية وليس مصطلح التجربة أقل مرونة من مصطلح  
الخلق ، فقد يصرف الدهن فى عدد من التصورات المختلفة . خصوصاً  
عندما يختلط الحديث عن التجربة من حيث هى معاناة . بالحديث عن  
من حيث هى ممارسة وفعل . فهى مرة معاناة شعورية أو وجدانية . ومرة  
معاناة فكرية تأملية . ومرة هى تداعى مع الأشياء أو معها فيها . ومرة  
هى تحرد على الأشياء ورفض لها الخ ، وكل هذه الأشكال من معاناة  
إنما تمثل التجربة فى مرحلة ما قبل القصيدة . بكنى التجربة قد تعنى  
كذلك الشكل الذى تتحقق فيه القصيدة ذاتها . وحدث حين يقول بـ  
قصيدة ما تمثل تجربة فيه طريقة . وحين يحدث صلاح عبدالصبور عن  
جبرته فى الشعر ، أو حدث برارقباقى عن قصصه مع شعر أو حدث  
السائق عن تجربته الشعرية . فإنهم فى هذه حانة إما يقصدون بذلك  
جناح مشاطهم الشعرى . ومن هذا كله بذلك كيف أن «التجربة» قد  
تشير إلى مراحل ما قبل الخلق ، أى مراحل التعرف والتحميم المفضية إلى  
الخلق . كما قد تدل على ما تشرع به عملية الخلق من نتائج ، فتصبح كل  
قصيدة يسجها الشاعر تجربة جديدة هـ خصوصاً

وحدث الشعراء عن التجربة مورخ على هذين مستويين  
حدثنا صلاح عبدالصبور عن التجربة العاطفية الشخصية  
(وكاتب لثنى لروميسين مثل السرد الجوهري للإبداع) فببب -  
وحدتها - لا تعطى مفهوم الحرية التى تشكل وصيد الشاعر بقول  
«كثيراً ما تقع أسرى الفهم الضيق لكلمة (التجربة) ... فتتصور  
أن مدلولها هى التجربة العاطفية الشخصية وحدها ، مع أن

لنفس والخاص قد تعنى كل فكرة عقلية ألوت في رؤية الإنسان للكون والكائنات ، فضلا عن الأحداث المعانية التي قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير<sup>(٢٧)</sup>

ويبدو بول جانب المعاناة العاطفية تترجح بالتجربة كذلك المعاناة الفكرية ، فكأن العاطفة لا تعطى مساحة التجربة وحدها ، كذلك لا تعطى الأفكار ، وكأن العاطفة وحدها لا تمضي إلى إنتاج عمل شعري كبير فكذلك الأفكار ، والشعر الحق مطالب بأن يمثل هذه الأفكار ، لتحول في نفسه إلى رؤى وصور ، كما يمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مظللة وزاهية<sup>(٢٨)</sup>

معنى هذا أن القصيدة - العاطفة - والقصيدة - الفكرية - ليست كما يقرر أدونيس كذلك - سوى نموذجين تاريخيين للقصيدة ، أما الرصيد الحقيقي للقصيدة كما يسميها الشعراء المعاصرون فهو الرؤية والصور ،

والقصيدة هنا ليست بسطاً أو عرضاً لردود فعل النفس إزاء العالم ، ليست مرآة للانفعال ، غضباً كان أو سروراً ، فرحاً أو حزناً ، وإنما هي حركة ومعنى تتوحد فيها الأشياء والنفس ، والواقع والرؤيا<sup>(٢٩)</sup>

ومن الواضح أن نفس التجربة العاطفية وحدها إنما يرجع - في منظور الشاعر - إلى ارتباطها بالذات المفردة ، ذات الشاعر نفسه ، واحتصرها فيها ، ولكن نزار قباني يشجب هذا التصور ، ويرى أن القول بذاتية العاطفة لا يعدو أن يكون افتراضاً أو خرافة ، وإلا فإن تجربة الشاعر الذاتية هي تجربة العالم كله ، فالشاعر - كما يقول - حره من أرض ومجتمع وتاريخ وموروثات ثقافية ونسبة وعصوية ، وكل كلمة يصيحها لشاعر على الورقة ، تحمل في ثناياها الإنسانية كلها ، والتجربة الذاتية التي نطأها صغيرة ، تأخذ في بعض الأحيان حجم الكون ، لذلك فإن خصوصيات الشاعر ، بمجرد اصطدامها بالورق ، تتعدى ذاتها لتصبح مصبغة ، مصبغة بقروها العالم ... إن الأدب الداني خرافة واعتراض - فاندات ليست إلكترونات منفصلاً ، ولكنها جزء من حركة الكون<sup>(٣٠)</sup>

ولن يخالف أدونيس وعبد الصبور عن هذا الفهم كثيراً إذا كان المقصود منه إكتساب التجربة الذاتية الخاصة بالشاعر صفة الموضوعية ، بحيث يمكن أن تتحرك فاعليتها على هذين المستويين في وقت واحد ، فمن يمكن - عبد أدونيس - الكلام عن العاطفة والانفعال الشعريين ، شرط أن لا يعنى بها لحظة ذاتية من الحياة الروحية ، لحظة حرية مقطوعة ، كما كانا في الشعر العربي القديم بل أن يعنى بها شرطاً لاكتشاف جوهرى ، بحيث إن العاطفة تصبح ذاتية وموضوعية ، فردية وكونية . في آن<sup>(٣١)</sup> وكذلك يرى عبد الصبور أن القصيدة بطل خنثى مستويين ، مستوى مباشر هو لتجربة الشخصية - ومستوى آخر هو هذه التجربة بعد أن تحولت إلى تجربة موضوعية عامة<sup>(٣٢)</sup> لكن ما فهم من كلام نزار لا يحسن فكر رمييه . فمن الواضح أنه يقصد أن التجربة الذاتية الخاصة بالشاعر بمجرد تصبح موضوعاً للآخرين عندما تطرح عليهم في حيز يقصد الشعراء الآخرون إلى تأكيد ثنائية الذاتية والموضوعية في تجربة الشاعر نفسها ، على نحو ما تطرحها القصيدة

وفي حين يرى عبد الصبور أن العاطفة وحدها لا تعنى مساحة التجربة ، يراه يمتد بالتجربة الصوفية ، والتجربة الروحية الشاملة ، حتى إنه ليؤكد بينها وبين التجربة الصوفية ، لها عند تبعد من منبع واحد . وتلتقيان عند غاية واحدة ، هي العودة بالكون إلى صفاته واتساعه<sup>(٣٣)</sup> وإزاء هذا الموقف يشعب الطريق بالشعر ، فيمضي إلى اتجاهين مختلفين في تصور الهدف المرقى لتجربة الشعرية أو بشعر عامة

الاتجاه الأول يرى الشعر مغامرة في الكشف والمعرفة ، ولكنه يسعد أن يكون التأثير الشعري تأثير معرفة كما هو الحال في الأندلسية . وإنما هو تأثير إيجابي الشعر ككشف عن جوهر لأنفسه وصميمها اللدني لا يتركها العقل والمنطق ، بل يدركها الحس ، وهو لذلك يعد صرباً من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معبر عن قوانين العلم ، إنه - في إيجاز - يوحى ولا يعلم ، لأن الشعر لا يعرض فيه آراء بل رؤيا ، ولا يقدم موعظة بل حكمة وهذه التصورات حتى تتصم في خيط واحد تتأثر في كتابات أدونيس وعبد الصبور والسيب



أما الاتجاه الثاني فيرفض الحديث باسم الوارد أو الكشف الروحي أو الحدس الوجداني أو الرؤيا المعرفة في الخيال أو الحلم ، ويرى في ذلك كله جناية على العقل ولعمري والواقع . يقول البياني : « إنني أنظر باستخفاف وإزدراء لكثير من التجارب الشعرية الزائفة ، المشحونة بالهلوسة الصوفية وادعاء الاستبصار ، لأن أغلب هذه التجارب قائم على أساس النظرة المثالية المعادية للعقل والعلم والواقع »<sup>(٣٤)</sup> ، ويرى أن أولئك الشعراء الذين يدعون أن شعرهم (مسكون بالمستقبل)<sup>(٣٥)</sup> هم مريضون ، لأن تجاربهم الشعرية قائمة على حدس غير علمي ، مستمد من الحلية والنظرة المثالية والقراءات والأوهام والخيالات والأمراض النفسية والعصبية<sup>(٣٦)</sup> . وحين يصف البياني هذه التجارب بأنها قائمة على حدس غير علمي ، وعلى نظرة مثالية ، فإنه بذلك يشير - بطريقة غير مباشرة - إلى لون التجربة التي يرتضيها الشعر ، ومن ثم إلى نوع المعرفة التي يحققها . إنها التجربة التي تقوم - كما رأينا من قبل - على الفهم الموضوعي لتناقضات الحياة ، والكشف عن منطق حركة التاريخ ، والتفاعل مع أحداث العصر فإذا كان عبد الصبور يوحده بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية فإن البياني أميل إلى التوحيد بين التجربة الشعرية والتجربة الثورية . إنه يوحده بين الشاعر الفنان والثوري في ارتباطها الشديد بالواقع وبالتاريخ ، فيها يعيشان في الإبداع التاريخي ، والمعرفة التي ينصح بها عملها هي معرفة ، ريفية ، موضوعية ، مادية



ولنا الآن صدد نرحب أحد الاتجاهين على الآخر ، بل لعلنا لا نرى على الإطلاق أي صفة وهذا - صحيح - لأن حضوره عند الشعر تسمح بتعدد التصورات وتأكيد ما

والآن يجدر بنا أن نتابع الشعراء في تصوراتهم للمرحلة لثنية ، وهي مرحلة الكتابة . فقبل كتابة القصيدة ، أي تحقيقها لمعى ، يظل وجودها موضوعاً لغدوس واستطانات تخوم حوله ولا تمسك به .

لقصيدة المكتوبة هي الإطار المادى المحدد الذى يتوحد به - على الرغم من صيغه - العالم الرحب المشحون بالتفاصيل . الذى ينسبط فى الزمان والمكان طولاً وعرضاً وعمقاً ، والذى عاشه الشاعر ، ودخول الشاعر فى حالة الكتابة معناه انتقاله من نظام حر مفتوح إلى نظام آخر له قيوده وصرامته . هذه القيود تتعلق باللمعة من حيث هي مادة الكتابة ، كما تتعلق بطرائق بناء القصيدة وشكلها الهائى .

يقول صلاح عبدالصبور : « إن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخطوط أو الصور أو المعلومات ، ولكنها بناء متدامج الأجزاء ، منظم تنظيماً صارماً » (٣٧) ، وهو يدرك جيداً كيف أن فكرة التنظيم العظمى تجعل من القصيدة عملاً غائياً مقصوداً لذاته . وهو يشبه الشعر فى هذا الجانب من البحث . ولكنه يدرك فى الوقت نفسه جانباً آخر يمارح هذا الجانب التنظيمى الصارم ، وهو جانب العفوية والتلقائية وهو يستخدم لوصف هذا الجانب مصطلحي التكوين والتلوين الصوريين . وقد انحاز يجعل من القصيدة لعباً ممتناً مستغنياً بذاته عن اللعبات ، وهو يشبه هذا الجانب من الرقص . العصر التنظيمى الذى يشبه فن النحت يرتفع بالتشكيل فى المكان ، والعصر العفوى الذى يشبه الرقص يشير إلى التشكيل الزمانى . والعمل الشعرى ( القصيدة ) يجمع بين كمال التنظيم ومرحلة لعبة ، إن المقدرة على التشكيل . مع المقدرة على الموسيقى . هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم » (٣٨) .

ورار قباني لا يبعد بنا كثيراً عن هذا التصور ، فقد أدرك فى مرحلة ما أن الشعر ضرب من الرقص ، « الشعر رقص باللغة ، رقص بكل أجزاء النفس ، وبكل خلجاتها الإرادية واللاإرادية ، وبكل طبقاتها الظاهرة والمستترة » (٣٩) . ولكنه فى مرحلة أخرى أدرك أن القصيدة ضرب من فن المهاراة ، يخطط له كأي مهندس معمارى (٤٠) .

« قصيدة دون تشكيل لمكان وفقاً لمنفعة خاصة . وشكل بمرادى يعطى معنى . وهذا التشكيلان متحركان معاً . وبكتمل معاً »

ي. الشاعر حسن - وهو يكسب القصيدة كأنه يقوم بعملية إخراج شكل من موجد - أو ليه يتم مرحلة بعد أخرى . ولكن تشبه هذا البناء بالعمارة . وتشبه عمله بالمهندس . ليس إلا من باب تعريب الأشياء . لأن سمة الأبحرة للقصيدة كما يرتصها الشاعر ليست عمارة قدر ما هي سمة عصور ، متداخلة الأجزاء - كما يقول عبدالصبور - ولا يمكن تفكيكها - كما يقول أدونيس - لأنها متداخلة وتقاطع بحيث

إن كل جزء منها يأخذ معناه من الكل » (٤١) . نصف إلى حد ما عبارة تشكيل صلب للمكان . فى حين أن القصيدة تنطوى فى باطنها على الحركة . التى تتمثل فى نمو الفكرة فيها وتطورها . ومن ثم كان معنى السياب على إحدى قصائده أدونيس .

« كانت قصيدتك رائعة عما احتوته من صور لا أكثر ولكن ، هل غاية الشاعر أن يرى قراءه أنه قادر على الإتيان بمئات من الصور ؟ أين هذه القصيدة من ( البعث والرماد ) ، تلك القصيدة العظيمة ، التى ترى فيها الفكرة وهى تنمو وتتطور ، والتى لا تستطيع أن تحذف منها مقطعاً دون أن تفقد القصيدة معناها » (٤٢) .

السياب قد يمتنع مع عبدالصبور فى أن قصيدته ليست حشد من الصور ( ولتذكر أن الصورة تقييد للمكان ، حتى وإن كانت ذهنية ) . مما بلغت هذه الصور من الروعة . ويرى أن ما يصنع القصيدة العظيمة غير هو أن تكون بناء نابض متطور .

أما بالنسبة إلى العنصر التشكيلى الآخر ، وهو عنصر الموسيقى ، فإن السياب قد أبدى حرصاً شديداً على ضرورة تحقق « الوزن » فى القصيدة . فهو فى إحدى رسائله إلى أدونيس يقول : « إذا شأنت كتابة الشعر دون التقيد بالوزن فلسوف نقرأ ونسمع مئات من الفصائد التى تجعل ( رأس المال ) و ( الاقتصاد السياسى ) وسواهما من الكتب ومن الحالات لافتاحية الحرائد إلى شعر وهو ، لعمري ، شعر جسم » (٤٣) . وطبعاً أن إحالة ( رأس المال ) إلى كلام مورون من جعل منه شعراً كذلك . فالوزن قد يكون شرطاً لتحقيق الشعر . ولكنه ليس هو الذى يصنع الشعر . إنه نظام من الإيقاع المفرغ من أى دلالة . المحدد سلفاً . الذى يحرص على القصيدة من الخارج . وهذا ما جعل ررار قباني فى حديثه عن موسيقى الشعر لمعاصرين يقول : « ليس لها نص مكتوب . ولا تدون كما تدون المقامات والبخاريات والموشحات ... موسيقى هذا الشعر تأتي من فعل الكتابة نفسه ، ومن المعاناة المستمرة ، والمغامرة مع المجهول اللغوى والنفسى . لا من التراكبات الصوتية والنغمية المبررة فى قصيدة الشاعر الحديث مركب من فلدات نغمية . نغمة ونغمة ، ونصظم ونفريق . ونرق ونقصو ، ونبدأ ونفعل . ويتولد من هذه الحركة الدائمة لنبضات القصيدة موسيقى داخلية ، هى إلى البناء السمفونى أقرب مما هى إلى دقائق الساعة الرملية » (٤٤) ، وكل هذا يؤكد أن الإيقاع الزمنى ليس هو ما يصنع موسيقى القصيدة . وأن موسيقى الشعر حركة داخلية شديدة التنوع والتلون . ويرى قباني هذه الموسيقى بعوية « التحرية الشعرية ومداها ، فلا بد - هذه - أن يبتنى الإيقاع الموسيقى مع إيقاع التجربة . وبذلك تصبح موسيقى الشعر جزءاً عضواً مكملاً للتجربة الشعرية نفسها ، جعل نص ملامح إيقاعها النفسى ، وأساسها الفكرى والوجدانى » (٤٥) . وهو فى هذا لا يبعد عن منظور ررار . ولا يتعدى حسب أدونيس كذلك حين يقرر أن موسيقى الشعر الحديد لا تنبع من تناعم بين أجزاء حارحة ونغمة شكلية . بل تنبع من تناعم داخلى حركى . هو أكثر من أن يكون مجرد قياس . وراء التناعم الشكلى الحسابى تناعم حركى داخلى ، هو سر للموسيقى فى الشعر (٤٦) .

وهكذا تتحدد موسيقى الشعر - فى تصور الشعراء - بوصفها جزءاً عضوياً من بنية القصيدة . شديد الارتباط بالتجربة يتوسع ، سوعها

هذا مما يتعلق به نقصه وشكله وموسيقاه ولكن المقصود  
- هل كل هذا وبعده - إنما سجد من اللغة - واللغة وحدها أداة  
تعبير - لا في بعض الألفاظ التي تحاول أن تدمج في شكلها بعض  
عناصر من الرسم<sup>(١١)</sup> ، إن وصف برار قبالي للشعر بأنه «رسم بالكلمات»  
يصح دائما مفرى خاص في مجال مباشرة من في التصوير وفي الشعر -  
حيث يصح كلمات - ذات بنية عضوية - ذوو نغمات والتعبير -  
شأنها - - - - -

وسألا لا فـ... هي لغة حين تستخدم أداة للشعر في  
صنعت بوعية خاصة<sup>(١٢)</sup>

لقد قد بر دحور شعر في حالة الكتابة شبه شيء مما يقيد عالمنا  
رجح في إطار نابع نفسي - ، ، ، مساحة كلمات القصيدة وانقياس إلى  
عالم الرحب الذي حصر فيها ١٢ ومن ثم فإن الكلمات في الشعر لابد أن  
تتحرك - دلاليًا - في دائرة أوسع نطاقا من دائرة دلالة الإشارة المحددة  
من قبل

إن العلاقة بين الشاعر ومفردات اللغة علاقة من نوع  
خاص ، وإن إحساسه بها ، من حيث هي أدواته ، يختلف  
كثيرا عن إحساس الآخرين ، وإن بعض الكلمات لتكتسب في  
عبي أحيانا صفات الكائن الحي ، فلا تكون مجرد كلمات  
مفردة ، إذ تصطبغ وتطوى فيها عوالم كبيرة ورؤى وذكريات ؛  
حتى تصبح أشبه بالقيم الذي حبس فيه العفريت أو الجن  
الذي هو الحياة ، نظل مثل هذه الكلمات تطاردني وتطرح على  
وجودها بصورة طبيعية كأنها جزء من ذاتي وليست عينا عليا -  
وهي أحيانا رموز ومفاتيح لأشياء نسيت وماتت وترسبت في  
أعماق الروح ، ول أحيانا أخرى تصبح دلالات على أشياء غير  
موجودة في هذا العالم على الإطلاق ، أو أنني أتمنى أن تكتسب  
هذا الوجود<sup>(١٣)</sup> .

هكذا تتحول مفردات اللغة من مجرد أبنية صوتية تحمل معنى إلى  
كائنات بياضة بدلالة والحيوية - ، دائما تشير إلى أكثر مما نقول  
ونوحى أكثر مما نغنى . ويكرر أودنيس هذا المعنى ، فلفظ الشعر  
عنده لغة يتجاذبات ، على تقيض اللغة العامة أو لغة العالم ، التي  
هي لغة تعديلات . وهي تشهد صداقتها الإيجابية وحقيقتها من  
نعايها ، أي من كونها تتجاوز الواقع ، أو - بتعبير أدق - من  
كونها الواقع الذي يتجاوز الواقع . إنها اللغة - الإشارة ، في حين  
أن اللغة العادية هي اللغة - الإيضاح<sup>(١٤)</sup> .

وذكر عمل شاعر هو أن يعيد خلق الواقع لا أن يعبر عنه فإن  
لغة في مظهر شاعر لمعصر حاور مهمسا التقليد المحدود بوصفه  
تعبير - لكي يصبح في المظهر معاصر لشعر لغة خلق - فليس الشاعر  
الشخص الذي لديه شيء يعبر عنه - بل الشخص الذي يخلق أشياء  
بطريقة جديدة<sup>(١٥)</sup> . ومن ثم يصبح من المحال أن يتمكن الشاعر من  
وصف مخلوقاته المحددة إلا بعد خلق كلمات خلقا جديدا ، وليس  
المقصود هنا أن الشاعر يخلق في لغة مفردات جديدة - وإن كان يصح

هذا أحيانا - بل المقصود أنه يتعامل مع مفردات لغة بطريقة جديدة  
عند الشاعر - كما يقول أودنيس - فخرج بكلمة من شحوب موروثه  
التقليدية - وتخلوها بشحنة جديدة - خرجها عن إطارها العادي ودخلها  
إشاعة

وعندما تفرغ الكلمة من دلالتها التقليدية - وتشعر  
بالدلالة الجديدة (وهذا إنما يتم بطبيعة الحال في استق الكلامي  
أو في السياق) ، فإنها عهدئذ ، وعهدئذ فحسب ، يمكن أن  
توصف بأنها كلمة شعرية . ومن ثم استعادت القسمة القديمة  
لمفردات اللغة إلى مفردات شعرية وأخرى غير شعرية ، وحل  
محلها في المنظور المعاصر النسوية التامة بين مفردات اللغة في  
قابليتها لأن تسلك في السياق الشعري ، عادت ستوظف في  
هذا السياق التوظيف الذي يخرجها من حدود دلالتها المحددة  
المرصودة والمتداولة ، إلى دلالة جديدة أرحب . ويحسم لنا نزار  
قناني هذا المعنى نجسها ظريفا حين يقول : « أن تقول لحبيبتك :  
عطرك جميل ، كلمة طيبة ، أما أن تقول لها : إن لعطرك لها  
نادى ، فشيء آخر ، يتطلب أن تبش نفسك من جذورها ،  
عنا عن كلمة صغيرة ، أميرة ، تظفر على الورق فرحة كغراشة  
محرور تحررت من شرنقتها<sup>(١٦)</sup> . ولعل الكلمة التي كانت  
محسوسة في شرنقتها هنا (أي في دلالتها الصيغة المحددة) هي كلمة  
« الفم » ، فقد تحررت من دلالتها المتداولة ، وانفتحت على  
بحر واسع وجديد من الدلالات ، صارت بذلك شعرية

ولما كانت لغة الشعر تشير إلى أكثر مما تقول ، ونستوعب  
مفرداتها عوالم أرحب كثيرا من مساحتها ، صارت صفة التكرير  
من أهم صفاتها . فالثروة ضد الشعر . وأبضا فإنه عندما تكون  
فكرة الشاعر كبيرة ثم يعجز عن إنشادها بالصوت المناسب وعن  
المقام المناسب - كما يقول صبح القاسم<sup>(١٧)</sup> - تخرج القصيدة  
أشبه بالغمضة المشلولة .

على أن الكلمات التي تكتسب من هذا الطريق صفة الشعرية لا  
تظل بعد ذلك ممتصة بها خارج سياقها الشعري . إنها حين تخرج من هذا  
السياق تعود مرة أخرى إلى دلالتها المألوفة في الاستعمال العادي ، وتدخل  
بذلك في شرنقتها . وأي استخدام شعري جديد لها - حتى من قبل الشاعر  
الذي استخدمها من قبل ذات مرة - لا يعنى بالضرورة أنها عادت  
بشحنها الشعرية التي اكتسبتها ذات يوم ، بل الأرجح أنها عادت  
بشحنة جديدة . ذلك أنه لما كانت كل قصيدة جديدة هي تجربة جديدة  
وإبداع جديد - فإن الشاعر ، في هذا العالم المتغير - يجد نفسه دائما في  
حاجة إلى خلق اللغة خلقا جديدا . ومن ثم فإن لغة الشاعر - كما يقول  
أنسي الحاج<sup>(١٨)</sup> - « تجهل الاستقرار .

ولما كانت بحره الشاعر تتميز دائما بالخصوصية - فإن لغة - التي  
هي محسوسة بالخصوصية - لابد أن تتصف بنفس الصفة ، فكأن شعر  
يخرج لسانه لغة الخاصة ؛ وهي في الوقت نفسه لغة محددة

على أن أنسي الحاج يحدد مصدرا آخر لهذه الخصوصية فهو يرى  
أن كل شاعر ينطوي على مجموعة كبيرة من الإيقاعات - بل على بحر من  
لوسيقى - وأنه في هذا البحر يخطط الموروث والمكتسب - بالاشعوري



والأصيل والخام ، لتعيد كلها تشكيل موسيقى خاصة ، تمسك أو تضحج في وجدان الشاعر ، وتكتسب هويته . ولغة الشعر تعبر عن تلك الموسيقى الداخلية ، التي لا يمكن إلا أن تكون خاصة بصاحبها<sup>(٥٦)</sup> . فهي تبدو هذه الموسيقى الداخلية ، التي تكتسب هوية وجدان الشاعر . هي مسئولة عن خصوصية لغة : من حيث إنها تعبر عن تلك الموسيقى الخاصة . ومع ذلك فإنه في حقيقة الأمر لم يبعد كثيرا عما قال به غيره من أشعراء من ارتباط لغة الشاعر في خصوصيتها بتجاربه الخاصة

فالموسيقى التي يتحدث عنها «الخام» في هذا السياق تشير - في فهمي الأخير - إلى حركة وجدان الشاعر وهذه الحركة - في فهمي الأخير كذلك - ليست سوى أثر للاتصال بالأشياء ، وبمحاولة التمثل في برطلها والكشف عن وجوها الأخرى ، أي أنها أثر للمعاناة والتجربة وهكذا تتول اللغة آخر الأمر إلى التجربة وتوحيدها ، وكل ما هنالك هو أن الشاعر ربط بين لغة القصيدة ومرحلة متأخرة من مراحل اكتمال التجربة ، هي مرحلة تشكل الإيقاع لللاثم لها شيئا فشيئا إلى أن يعبه لشاعر وعيا كتابيا .

في هذه الحالة يرد الكلام على نفس الشاعر في شكل أصوات مجردة ، تتظم في ذلك الإيقاع ، قبل أن تأخذ الكلمات صورتها المقطعية المحددة . ومن هنا سمعنا رار قبي يقول : «أفكر بالنظم قبل أن أفكر بمعناه» ، واركض وراء وبين الكلمات قبل الكلمات<sup>(٥٧)</sup> .

ومن كل هذا يتضح لنا أن هناك انسجاما تاما بين مفهوم الشعراء للإبداع الفني والتجربة . ومفهومهم للغة حين توظف في بناء العمل الشعري . فهذه العناصر جميعا متكاملة . وهي لذلك تحصح لخلق واحد في التصور ، يجعلها غير قابلة لأن تحكها أفكار ثابتة . أو تقليدا مبادئ مطلقة . فاشعر إبداع متحدد على الدوام ، على مستوى التجربة وعلى مستوى اللغة سواء

- ٧ -

وبين أن العمل الشعري - ككل عمل فني - لا يتحقق وجوده إلا بعد دخول طرف ثالث إلى الميدان . هو المثلث ، وبدون المثلث لا يلتقي طرفا الدائرة . وكل مبدع لأي عمل فني إنما يبدع وفي ذهنه صورة جمهوره ، قد يقل عدده أو يكثر ، وقد يكون حاضرا في مكان ما ، اتسعت رقعته أو ضاقت ، أو يكون غائبا في ضمير الزمن . وحضور هذا الجمهور - حتى وإن كان تصوريا محضا - في ذهن الشاعر إنما يلعب دورا مهما في إنحازة لعمله .

وفي كتابات نزار قباني بصيغة خاصة إلحاح على تأكيد هذه المعاني . فهو يؤكد أهمية الطرف الثالث - المستقبل - حين يقول : «الشعر خطاب يكتبه للآخرين» خطاب يكتبه إلى جهة ما . والمرسل إليه عنصر هام في كل كتابة ، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحدا . وإلا تحولت إلى جرس يقرع في العدم<sup>(٥٨)</sup> . ثم هو يبرر أهمية هذا الطرف لكث بالنسبة إليه هو نفسه . حين يقول : «الناس هم البداية والنهاية

في كل كلمة طرح على الورق ... إسم المرأة التي أرى فيها أبعاد وجهي وأنا بطون الآخرين لا وجه لي»<sup>(٥٩)</sup> . وأيضاً عند كوك الشور الإيجابي للطرف الثالث - أي الجمهور - في النوع بالعمليّة الشعرية إلى حالة التحقق المعال «الآخرين هم الآلات الرئيسية في تعبد السمفونية الشعرية» هم الذين يترجمون نزوات الشاعر وأشواقه . ويحولون من لشكال موسيقية مرسومة على الورق «إلى اهتزازات مسموعة»<sup>(٦٠)</sup> . ومن قبل كان قد ألمح إلى ضرورة الالتحام بين المبدع والمثقف - والمرسل والمرسل إليه - حتى تبلغ عملية النقل الشعري غايتها<sup>(٦١)</sup> . وكل هذا يؤكد أن المقصود إليه بالمخاطب الشعري يلعب دورا متعدد المستويات بالنسبة إلى الشاعر وبالنسبة إلى النص الشعري

ولن نثير هذه التصورات خلافا بين شعرائنا المعاصرين . ولكن الخلاف يبرز حول ما يقرب عنها من نتائج . وبرر هذه النتائج بتعلق بمشكلة الفهم . فهل من واجب الشاعر أن يحرص على أن يكون شعره مفهوما من الجمهور؟

إن الإجماع يكاد يتعقد بين الشعراء المعاصرين على أن الشعر ليس صيغة معرفية مباشرة ، يراد منها نقل معلومات محددة إلى المثلث ، تقتضي درجة عالية من الدقة والوضوح . ومع ذلك يصير نزار قباني على أن الجمهور - لكي يحب ويستأنس - لا بد له من فهم ما يقال له<sup>(٦٢)</sup> . هذا في الوقت الذي يرى فيه أدونيس أن القصيدة العظيمة «لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس الماء» وهي ليست شيئا مسطحا ، تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة . إنها عالم ذو أبعاد ، عالم متفرج ، متداخل ، كثيف بشفافية ، عميق بتلاؤ ، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها ، تفوتك في سديم من المشاعر والأحاسيس ، سديم يستقل بنظامه الخاص . تغمره ، وحين تهم أن تحبسها تفلت من بين ذراعيك كالمرج<sup>(٦٣)</sup> . وكل هذا يؤكد أن مسألة «الفهم» ليست مطروحة في مجال الشعر ، لأنه إذا كان التصور القديم يرى في القصيدة عملا قابلا للفهم فلأن بنية القصيدة نفسها ، من حيث هي تعبر عن شيء ، أو وصف لشيء ، كانت تبرر ذلك التصور . كان الشاعر يكتب القصيدة في موضوع معين ، هو في حقيقة الأمر سابق على القصيدة . والموضوع «يتصب الفهم» وهو قابل لذلك . أما القصيدة المعاصرة فهي - كما وصفها أدونيس - سديم من المشاعر والأحاسيس ، وعالم متعدد الأبعاد ، ومن ثم فإن القارئ لا ينبغي له أن يبحث فيها عن موضوع محدد لكي يتعرفه ، بل يكفي أن يلتقي بنفسه في عمارها ، وأن يسبح في عائلها .

ولكن التحول إلى عالم القصيدة م بعد أمر ميسر دائما . وحدث تشحة لغوية الصبابة على رؤيا الشعر التي سيطر على مساحه هذا العالم . وبالأحرى على وسيلة التوصل وهي اللغة . وقد بقا به لا مهرب للشعر أو الشاعر من ذلك ، لأنه مادامت الرؤيا مديرة كل شعوره لما هو مأثور . وكانت اللغة المسجدة حاصصة لطبيعة هذه الرؤيا . فإنه من الطبيعي أن يعلق القصيدة بها . من بعتمة يجعل يوحى في عائلها شافا

ثم يعنى بنا الحديث عن مشكلات التوصل إلى النظر في مهمة الشعر وغايته كما تتمثلان في تصورات الشعراء من خلال كتاباتهم.

وقد رأينا من قبل غلبة الميل لدى هؤلاء الشعراء إلى النظر إلى الشعر بمعزل عن الهدف المعرفى التقليدى ، فنادا عن الهدف الأخلاقى ؟ يرى صلاح عبد الصبور أن غاية العمل الشعرى هي الظفر بالنفس . متطلعا في هذا من إحدى المفولات الصوفية . وهذا الظفر بالنفس هو - في المحل الأول - ظفر أخلاقى<sup>(٦٧)</sup> . إنه محاولة لاكتشاف الذات والتوحد معها في بية سعدة مسحمة .

والشعر عند نزار قباني موقف أخلاقى من كل الأشياء ومن كل الأحياء إنه طهارة من الداخل وطهارة من الخارج<sup>(٦٨)</sup> . أو هو - بمباراة أخرى - الصديق مع النفس ، والصديق مع الآخرين . وبغيره يصبح الشعر ريبا وحياه للنفس وللحياة

هذا الهدف الذى يطرحه الشاعران يذكرنا بفكرة انتصهير الأرسطية ، ولكنها لم يكونا ليقنعا بأن هذا التطهير هو غاية العايات من الشعر . فالشعر كذلك مسئولية . إنه احتراق - كما يقول شوقي بغدادى - يطمح إلى أن يجارب كل فساد العالم<sup>(٦٩)</sup> . فحين يصبح الشعر هو قدر الإنسان ، يدرك - مع مضمون الزمك - خطورة أن يكون شاعرا ، وذلك نحو وعيه بمسئولية الكلمة الشاعرة<sup>(٧٠)</sup>

ولكن ما حدود هذه المسئولية ؟

إن الشعراء - في الأغلب الأعم - لا يرون في أنفسهم مصلحين مسئولين عن إصلاح الكون ، ولكنهم إذا شعروا بالآلم لفساده واحتلانه وذيغه ، وينجحون في نقل هذا الشعور إلى الآخرين ، يكونون قد بذروا بذور الفرد عليه . وهم إذ يعضون يتعنون بمجموعة من القيم الإنسانية ، كالصدق والعدالة والحرية والكرامة ، يكونون قد جهرأ في الصياح أبس ما بناصل الإنسان من أجل تحفيقه . وحين يشحن الشعر لعوس بالآلم والأمل ، الأمل لما هو قائم ، والأمل في يوم حديد ومستقبل مشرق . فإنه يكون قد أوى بوعده ، وحمل مسئولية . إنه يدخل على النفوس البهجة حقا ، ولكنها - كما يقول عبد الصبور<sup>(٧١)</sup> - بهجة مرادغة ومزججة ، تسيل إلى القلب . فإذا امتزجت به استحال قلبا محرقا وشجى دافعا . وتوقا مجهولا إلى اتفاق عميقة غامضة

إن القيمة الأخلاقية للشعر إذن تتمثل أيضا في أنه دائما لما هو كاش ، مستشرف دائما لما يسمى أن يكون . وفى هذا يقترب طريقا الشعر والسياسة . ذلك أن السياسة - كما يقول أودونيس<sup>(٧٢)</sup> - قد تقبل كل شيء . كل لحظة . في حين أن الشعر بعيد النظر كل لحظة في كل شيء . والسياسة تعنى بالعمل . في حين يعنى الشعر بالكشف . وتهتم السياسة بالتنظيم والدعاوة ويهتم الشعر بتهدم الأطر الحامدة . والتطلع إلى محال أرحب وللشاعر الحلم والرؤيا ، وللسياسى التحصيل والتطبيق . والحرية للشاعر مطلقة ، وهى للسياسى صعبة أو معادلة أو وعد

وهنا يتساءل نزار قباني فيقول . هل التحم هو الشرط الأساسى لتأكيد ثقافة الشاعر وعنى عوالمه الخواتية ؟ وبكلمة أخرى هل غموض الرؤية ، وغموض الوسيلة ، وغموض طريقة العرض ، هي معيار أهمية الشعر وأهمية الشاعر ؟<sup>(٧٣)</sup> . وسياق كلامه بعد ذلك يعنى الإجابة بالسلب عن هذه الأسئلة . وهو في استنكاره لذلك كله ما يزال مسجعا مع فكرته في ضرورة أن يكون الشعر قابلا لأن يفهمه الناس .

ولا يكر أدونيس أن الغموض في القصيدة قد يكون ناشئا عن الإفراط في التعمية ، والاستغراق في الأحاسيس النفسية . أو عن البعث المبالغ . فإذا عيب على القصيدة الغموض نتيجة لذلك فإنها تتميز عن أن توحى أو تشبه ، ولا تعود من الشعر في شيء . ولكنه إذا يكر هذا الغموض الخاوى المتعلل لا يفتى إلى فكرة الوضوح المألوف ، فما تزد الغموض الواضحة بهذا المعنى ، التى لا تنطوى على سر ، أو تغوص في عمق أبعد ما تكون عن الشعر<sup>(٧٤)</sup> . فإذا كان الغموض المتعلل مرفوضا في الشعر فإن الوضوح المطلق مرفوض كذلك . ويبقى بعد ذلك أن قدرا من الغموض لا مباح منه في الشعر ، ولا حيلة للشاعر فيه .

كتب السياب في إحدى رسائله إلى خالد الشواف يقول : « كنت في كثير من الأحيان تأخذ على الغموض في شعري - ولكن أدركت الآن أن ذلك الغموض كان العقدة المسجورة التى أوجدتها يد العاطفة في ساعة حنون ، إذا انحلت فقد انطمس ما كان يعمل من تمهات عبقريه<sup>(٧٥)</sup> . وهذا التقرير يؤكد لنا أن الغموض يقع في الشعر ، لا لأن الشاعر أراد به ابتداء ، بل لأن « جنون الإبداع » قد ساقه إليه سوكا ، وفرضه عليه فرضا . ويبقى هذا الغموض هو موطن السحر في القصيدة .

والآن ، لوى هل كان نزار قباني وهو يتحدث عن مشكلة التوصل وعن ضرورة أن يفهم الجمهور ما يلقى إليه من شعر - هل كان غافلا عن التحول الذى طرأ على طبيعة القصيدة المعاصرة حتى أصبح الغموض سمعة من سماتها المميزة ؟

من العريب أنه يشخص القصيدة المعاصرة تشخيصا دقيقا لا يكاد يحسب فيه عن غيره من الشعراء الذين رأوا فيها علما غريبا متعدد المستويات ومعتلا . فهو يرى أن « التحول في الحركة من البرانية إلى الحوائية . ومن يقين الحواس الخمس إلى شطحات الحلم وتركيات العقل الباطن . ومن التمس بأصابع اليد إلى التمس بأصابع الخلد . ومن الإضاءة البدائية المباشرة إلى الإضاءة المعاصرة التى تنسج لعبة الظل واللمبة . حمل للقصيدة الحديثة أكثر من بعد واحد<sup>(٧٦)</sup> . وهذا معناه موضوع - القصيدة - بعد تعنى نفسها في يسر - لأنها تتحرك في عوالم غامضة يصعبها . وتعتمد على تقصير الخلد التى تقطع على الدوام نسقها وتتسلل الملامح بين مفكر بوصف المظم ، وتتعدد - نتيجة لذلك - بعدها المعوية . فناد يبنى بعد ذلك بكى يعترف برأى أن الغموض في القصيدة المعاصرة أصبح سمعة لا مفر منها<sup>(٧٧)</sup> . ولما كان خلاف رمة كتبه - إحدى وافق تصور حرمة شعرية نفسها . هو ما نسبه - تأريحه بين مسئولين محققين من التصور

وفي الوقت الذي يفرق فيه طريقا الشعر والسياسة يوحد الشعراء بين شعر وثورة ، فالثورة والإبداع الفني عند اليانقي (١٧٣) كلاهما «عبر من خلال الموت» ، حيث الإنسان «يموت بقلوب ما يولد» ويولد بقلوب ما يموت» ، ولثوري - عنده - يخلق إنسان المستقبل ، والشاعر يخلق شعر المستقبل ؛ لأنها عندما يدعاه الواقع ويعيدان خلقه ، لا يدعاه أو يعيدان خلقه أو يعيدانه لكي يقعا في شركه ، ويصعها انعكاسا له في صورته الجديدة ؛ بل لكي يتخطياه ويتجاوزاه إلى المستقبل

وهذه المعاني نفسها تصطبغ بشكل مقارب كل المذبة عند نزار (١٧٤) . فهو يرى أن الثورة فعل جديد وكلام جديد في آن واحد ، أي أنها تطبيق ورؤيا . ومن ثم يصعب عليه أن يتصور ثورة جديدة تعيد نفس الكلام القديم . ومن ثم أيضا كان على القصيدة العربية أن تتسجم مع الثورة أو تستقبل ؟ أن تتقدم نحو المستقبل أو تتفنن نفسها في صريح التاريخ وتتحول إلى ذكرى

ويصرح أدوبيس (١٧٥) عن التصور وإن دخل إليه من مدخل آخر فهو ينظر إلى القصيدة بوصفها عملا محاورا للتاريخ وإن ارتبط بلحظة تاريخية بعينها . ويرى أن النظام يربط جوهريا بالحاضر المباشر . في حين ترتبط لقصيدة - بحكم بيئتها وكتابتها المصوبة وتمدد أبعادها - بالأزمنة كلها ، وتظل في حالة تحول مستمر . ثم يختم «من هذا إلى أن

الشعر يتوحد مع الثورة عندما تكون في حالة حركة مستمرة ، وتجدد دائم ، ولكن هذه الوحدة تتدخل عندما تتحول الثورة إلى نظام

هذا الربط بين طبيعة الشعر وصيغته الثورة ، كما يراد به تأكيد تحديد الشعر دائما ، ورفضه لأي تحميد له في أنساق وصرر ناسية وهو بذلك يعد لها لأي أخلاق نعمة

• • •

ويعد - فهذه سياحة في كتابات عدد من شعرائنا معاصرين عن الشعر ، توقفت عند مجموعة من تصوراتهم المتعلقة بمفهوم الشعر لكي نستكشف في ستر متكامل ، يكشف لنا على مدى خصب هذا المفهوم ومدى عمق الوعي لدى هؤلاء الشعراء بطبيعة عملهم . ولا شك أن هناك تعصبات أخرى في كتابات هؤلاء الشعراء ، لم تتوقف هذه السياحة وإن كانت لها أهميتها ، فلم يكن الهدف الأول من هذه السياحة هو عرض كل فكرة وردت في كتابة أي شاعر ومناقشتها ، بل كان التعرف على الإطار العام الذي تتنظم فيه مجموعة من الأفكار الأساسية لطائفة من الشعراء حول الشعر ، سواء تعاقبت أو توارثت أو افتزلت أو تقاطعت . ولعله قد صار من الواضح ، في هذه الحدود ، أن كثيرا من هذه التصورات ينطوي على إمكانيات غاء وتفتت لاحدا لها ، تلقى مسئولية جديدة على عاتق النقد واسفاد

## ٢ هوامش

- (١٩) نفسه ، ص ٥٢
- (٢٠) حياي في الشعر ، ص ٢٩
- (٢١) ريس الشعر ، ص ١٣
- (٢٢) حياي في الشعر ، ص ٥٨
- (٢٣) ريس الشعر ، ص ٩
- (٢٤) نفسه ، ص ١٢
- (٢٥) تحرير الشعرية ، ص ٣٢
- (٢٦) صبح القاسم عن الوقت والفن ، حياي والفني وشعره - دار العودة ، بيروت ١٩٧٠ ص ١٠٧
- (٢٧) حياي في الشعر ، ص ٣٥
- (٢٨) نفسه ، ص ٣٧
- (٢٩) ريس الشعر ، ص ٢٧
- (٣٠) نزار قباني : عن الشعر والفن والوقت - بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٢
- (٣١) ريس الشعر ، ص ١٣
- (٣٢) حياي في الشعر ، ص ١٠٢
- (٣٣) نفسه ، ص ١١٩
- (٣٤) تحرير الشعرية ، ص ٣٣
- (٣٥) يفند أدوبيس وأخضاره

- (١) نزار قباني : قصتي مع الشعر - بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٩
- (٢) نفسه ، ص ٢١
- (٣) نازك الملائكة في قصائد الشعر المعاصر - ولسلي الخضر الجبوري في Trends and Movements in Modern Arabic Poetry
- (٤) نزار ، نفسه ، ص ٢٢
- (٥) صلاح عبد الصبور : حياي في الشعر - دار العودة - بيروت ١٩٦٩ ، ص ٨
- (٦) نفسه ، ص ١٠
- (٧) نزار ، نفسه ، ص ١٨٦ - ١٨٧
- (٨) انظر Frank Lestrayant Remanence du Blanc - Revue ونظر في هذا العدد من «صوت» عرض الدوريات العربية d'Hut. Litt Jan - Febr 1981
- (٩) نزار ، نفسه ، ص ١٨٨
- (١٠) نفسه ، ص ١٩١
- (١١) نفسه ، ص ١٨٩
- (١٢) حياي في الشعر ، ص ١٢
- (١٣) قصي مع الشعر - ص ١٨٨ - ١٨٩
- (١٤) راجع كتابات رولان بارت وريفييه عن وجه الموضوع
- (١٥) أنظر تطبيق عمل هذا التصور بشكل في «دراسة» امر الرومي : حياته من شعره ،
- (١٦) أدوبيس : عن الشعر - دار العودة - بيروت ١٩٧٢ ، ص ١٢
- (١٧) حياي في الشعر ، ص ٤٦
- (١٨) عبد الوهاب طيب : تحرير الشعرية - مشيرب بر قباني ، بيروت ١٩٦٨ ، ص ٢٥

- (٥٦) انظر حواراً مع أنسى الحاج في مجلة الموقف الأدبي - العدد ٨ سنة ١٩٧٤  
ص ١١٥
- (٥٧) قصي مع الشعر - ص ٦١
- (٥٨) قصه - ص ١٥٧
- (٥٩) عن الشعر والحبس والتورية - ص ٧٨
- (٦٠) الشعر لتدليل أنصهر - ص ١١٤ - ١١٥
- (٦١) قصه - ص ١١٣ - ١١٤
- (٦٢) زمن الشعر - ص ٢٣٥
- (٦٣) قصي مع الشعر - ص ٥٣
- (٦٤) زمن الشعر - ص ٢٤ - ٢٥
- (٦٥) رسائل الشباب - ص ٥٠
- (٦٦) قصي مع الشعر - ص ١٨١
- (٦٧) حياق في الشعر - ص ١٧
- (٦٨) قصي مع الشعر - ص ٢٦٤
- (٦٩) مقدمته للشعر - دليل بلا عشاق - دار الكلمة للشعر - بيروت ١٩٧٩ - ص ٩
- (٧٠) قصه - ص ٤
- (٧١) حياق في الشعر - ص ١٨
- (٧٢) زمن الشعر - ص ١١٦
- (٧٣) تجريب الشعرية - ص ٣٠ - ٣١
- (٧٤) قصي مع الشعر - ص ١٧٧
- (٧٥) زمن الشعر - ص ١٥٢

- (٣٦) تجريب الشعرية - ص ٤٣
- (٣٧) حياق في الشعر - ص ١٩
- (٣٨) قصه - ص ٢٩
- (٣٩) قصي مع الشعر - ص ١٩
- (٤٠) قصه - ص ٩١
- (٤١) زمن الشعر - ص ١٧
- (٤٢) رسائل الشباب - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت ١٩٧٥ - ص ٤٥
- (٤٣) قصه - ص ٨٥
- (٤٤) قصي مع الشعر - ص ١٧٩
- (٤٥) الشعر لتدليل أنصهر - المكتب التجديدي - بيروت ١٩٦٣ - ص ٣٥
- (٤٦) تجريب الشعرية - ص ١٨ - ١٩
- (٤٧) زمن الشعر - ص ١٩
- (٤٨) مثل لأعداد الصبراد
- (٤٩) تجريب الشعرية - ص ٢٥
- (٥٠) انظر زمن الشعر - ص ٤٧ - ١٥٩ - ٢٠
- (٥١) قصه - ص ١٩
- (٥٢) قصه - ص ٤٧ وانظر أيضا ص ٢٤٣
- (٥٣) الشعر لتدليل أنصهر - ص ١١٧
- (٥٤) عن الموقف والشعر - ص ٩١
- (٥٥) في مقدمته للشعرية - ص ٩ - دار المكتب المصرية - بيروت ١٩٦٠ - ص ١٤



# دائرة المعاجم مكتبة لبنان - بيروت

مؤسسة أكاديمية تعنى باللغة العربية في كافة ميادين المعرفة

بعض ديساهم بذرة المعاجم ، تأليفاً وتحقيقاً وتحريراً ، صفوة من العلماء العرب والبريطانيين ، مثل :

الدكّانة ولأستاذة : أحمد الخطيب ، مجدي وهبة ، أليبري طلس ، عبد الحميد ينس ، إسعير جمال بركات ، كامل المهندس ، فؤاد رزق ، يوسف حني ، حسن الكرسي ، مصطفى هني ، رجا نصر ، إبراهيم الرقيب ، جارت الفاروق ، أحمد زكي بدوي ، عدنان عابدين ، لؤي شفيق عصمت ، الفقيه أنطوان الدراج ، جورج عبد المسيح ، محمد العدواني ، نبيه غطاس ، يوسف رضا ، مارك هيلابجي ، آرثر غورمان ، بردت ويلكوك ، نيريساريكار ، كافي كيلباتريك ، آن كاتبريدج ، اندرو سيفدنت ، وغيرهم ..

● أصدرت دائرة المعاجم أكثر من ١٠٠ معجم ، غير ٥٠ معجماً قيد الإعداد والطبع والمعاجم كلها موثقة ، وتساهم في ترقية المعاجم اللغوية العربية من مصطلحات ،

● دعوة مفتوحة إلى كل مؤلف لديه معجم يرغب في نشره لدى دائرة المعاجم - مكتبة لبنان

بعض منشورات دائرة المعاجم بمكتبة لبنان :

د. مجدي وهبة ، دكتور في اللغة ، معجم العبارات السياسية الحديثة  
لغة - فرنسي - عربي .  
د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ..  
الإنكليزي - فرنسي - عربي .  
د. مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية  
في اللغة والإنكليزي .  
د. محمد حني ، قاموس المصطلحات الفرقية والتجارية ..  
فرنسي - عربي .  
أحمد شفيق الخطيب ، معجم المصطلحات العامة والفنية  
والهندسية .. الإنكليزي - عربي .  
أحمد شفيق الخطيب ، معجم مصطلحات الهندسة  
والصناعة المصطنعة .. الإنكليزي - عربي .  
يوسف حني ، قاموس منتخب الطب ..  
لغة - عربي .  
أحمد زكي بدوي ، معجم مصطلحات العلوم  
الاجتماعية الإنكليزي - فرنسي - عربي .

أليبري طلس الشواي ، أحمد شفيق الخطيب ، معجم الشواي في  
مصطلحات العلوم الرياضية الإنكليزي - عربي .  
جارت سليمان الفاروق ، المعجم الفاروق ..  
الإنكليزي - عربي .  
جورتن شراجلر ، قاموس المفردات - عربي  
حسن سعيد الكرسي ، قاموس المفردات ..  
الإنكليزي - عربي .  
محمد العدواني ، معجم الأخطاء الشائعة في اللغة  
العربية المعاصرة ..  
نبيه غطاس ، قاموس المصطلحات الاقتصادية  
الإنكليزي - عربي .  
البراء شفيق عصمت ، قاموس الشرطة ..  
الإنكليزي - عربي .  
لؤي شفيق ، معجم اللغة العربية المعاصرة ..  
عربي - إنكليزي .

مركز  
التوزيع  
مكتبة ودار نشر أبو الهول

٣ شارع شواي - الدور الثالث - ت ٧٤٤٦١٦ القاهرة

بمصر



# لغة الشعر المعاصر

## نموذج تطبيقي

- ١ -

من الأمور المستمرة في بعض الأذهان - والتي تحتاج إلى مراجعة - أن اللغة وسيلة لغاية ما تصبح هذه المسألة مقلقة للنقاد الأدبي حين تتجاوز حدود الدهن العادي . وتطغى أذهان بعض دارسي الأدب ، فيرتب عليها من التفسيرات الغريبة ما يترتب ، من مثل « اللفظ والمعنى » ، والشكل والمضمون ، و« القالب والمحتوى » ، وما إلى ذلك . ويصرف هذا دارس الأدب من جوهر مهمته ، وهو تفسير العمل الأدبي ، والكشف عن قيمته ، وذلك لأن هذا الدارس حين يصل نقطة انطلاقه مثل هذه الأمور يتقاد في طريق بعيدة عن الطريق السوية ، ويستغف الوقت في مصارعة قضايا وهمية ، فاعلا - بالطبع - عن القضايا التي ينبغي أن يدور لها كل جهده . على أن الأمر الأكثر خطورة - حتى من بذل الجهد فيها لا يهد - هو أن تعبئة مثل هذا النوع من الدرس الأدبي - الذي ينطلق من منطق محض - لا تقتصر على صاحبها ، وإنما تتجاوز إلى غيره من الدارسين ، وطلاب الأدب ، فيتعمق النموذج غير المجدد ومع تراكم المحاولات ، لا يستهال مثل هذا الطريق ، يجد أنفاسا - في نهاية المطاف ، وكما هي الحال - أمام ركاب من الدراسات ، لا تسهم في تنمية الأدب العربي وازدهاره . بل تسبب - على العكس من ذلك - في وعمرة الطريق نحو هذا الازدهار وتشكل سببا من أسباب الركود ، ومظهرا من مظاهره .

محمود الربيعي

وإذن فمن إد بوجه القصيدة بوجه لغة معينة . وهذه اللغة ملكة للمعنى بصيغة الحال . ولكن علاقتها بمعناها ليست علاقة إلهاء فيه . وإنما هي علاقة نشيئة بديته - إن صح التعبير - أي أن اللغة في الشعر هي المعنى ذاته . وذلك أن هذا المعنى يسميه معنى لا يمكن التفكير فيه على الإطلاق إلا من خلال فحص تصور البناء الشعري في القصيدة ومن المثل الإصرار على الحصول عليه بمجرد به بسبب عروق يذهب في المنحيم . وعصير الأكرحج والأندروجين في الماء . وكما أنه لا يمكن الحصول على الذهب إلا بترك أسطره بدمه بدمه ، وحصوله على عصي الماء إلا بالتخلي جملة عن هذا نكاثر الماء - الذي هو ماء - لا يمكن الحصول على المعنى معرلا في القصيدة لا بد صحيحه بصفه

إن التفكير في اللغة على أنها وسيلة لأداء معنى أمر مقيوس حتى مما تتصل به الأدبي . وما في الشعر فائدة على وجه انقي - يست وسة لأداء شيء ما عند وما هي غاية في حد ذاتها . والشاعر يبحث عن ، في ويعبر عنه . وبه ناء شعرا من خلال اللغة . وفي بناء صرعه معها . وليس ثمة معاد شعرة كائنة خارج التركيب الشعري مسهر ، كما أنه ليس ثمة معنى يتكامل دون بحث باللغة ، ودون إعادة تشكيل العلاقات المعنوية - الموجوده واستدعه - في سوي خاص . أو هيئة خاصة . ولا أعني بهد أن كل قصيدة جيدة تقدم اللغة على نحو جديد مطلق . وإنما أعني أن كل قصيدة جيدة تقدم اللغة في سياق خاص بها . ويصدق هذا على الكتاب . كما يصدق على العبارات والتركيب . والربيعي . ونصو . وما إلى ذلك

ومعنى هذا كله أننا لا نواجه في الشعر «مضمونا» يمكن أن يفصله عن «شكله». كما أننا لا نواجه «مضمونا» لا يمكن أن يفصله عن «شكله». بل نواجه - على التحقيق - بناء لغويا، يتشكل بالتدرج، ويسمو - حتى يكتمل - أمام أعيننا وهو - إذ يتشكل - ويسمو، ويكتمل، يكشف لنا - مسيحه هو، وبسيفه هو، لا بأية اعتبارات من خارجه - عن معناه، ذلك للمعنى الفريد الذي لا يمكن أن يكون قد تحقق من قبل في شعر آخر (وإن بدا - على السطح - أن ثمة معاني تشبه في شعر غيره هنا وهناك).

حقا إن القصيدة الحيدة تكشف خلال انزاحة التي تضعها مع القارئ، بعد عن فهم روعة ودهشة بعيدة المدى. ولكن هذه انصاف جميعا تتولد من معه القصيدة والقارئ الذي يستشعر من الشعر شيئا لا تشبهه لغة هذا الشعر لا يقرأ الشعر وإنما يقرأ أفكاره الخاصة.

وقد يقال إن هذا السجع في قراءة الشعر لا يسحب في كل الأحوال. وإن ثمة شعرا جيدا مدحمة. ولا يأتي فيه هذا النوع من التدوير يتبع ذلك فائدة مؤكدة وقد عرّض ولهم أميون هذه النقطة. وعلى عيبها قائلنا إن موقف الناقد الأدبي الذي يستخدم سجع التحليل المعرفي في الشعر كموقف العالم الذي تطوّر مبدأ «الاحتمية» على انعام، فقد لا يكون مثل هذا السجع قابلا للتصديق في كل جانب، وقد يكون قابلا للتطبيق، ولكنه لا يفسر كل الظواهر. ومع ذلك فعلى مثل هذا الناقد أن يعترض حين يتناول ههنا ما أن هذا السجع قابل للتصديق على هذا العمل بعينه. كما أن عليه أن يشرح ما تناول منه شرحا وافيا.

تلك ملاحظات يسيرة في السجع المعرفي. وأحب أنها لا تثير خلافا كبيرا، ولكن النتائج التي يمكن أن تترتب على المرافعة عليها. وعلى تطبيقها في قراءة الشعر، أوسع، وأشد تعقيدا مما قد توحى به هذه الملاحظات لأول وهنة. من هذه النتائج مثلا ضرورة النظر إلى القصيدة على أنها معامرة في مجال التعبير باللغة، وواجب الناقد أن يصف هذه المعامرة وصفا مستقصيا، ويحدد معالمها، ويلقي الضوء على سماتها وخصائصها، كما أن واجبه أن يكشف في جلاء عن معاني هذه المعامرة، الكائنة والاحتملة. ومن هذه النتائج ضرورة أن يستقر في الفؤوس أن الشاعر لا يمتلك حصيدا - ثابتا أو غير ثابت - من التجارب الممتدة التي تحصلها لغته إلى الآخرين، وإنما يمتلك طاقة خاصة في استخدام اللغة، تجعله قادرا دائما على رؤية علاقاتها في ضوء جديد. وهو إذ يستخدم اللغة على هذا النحو يكشف لقراء شعره - على اختلاف أرواحهم وأمكنهم - عن نظم شعرية - روحية ومعنوية - لم تجلب إلى دأثره وعسم من قبل. ولا يعنى هذا أن هذه النظم لم تكن موجودة في تراثهم. أو في الحياة من حولهم، وإنما معناه أن هذه النظم لم تأخذ من قبل طريقها إليهم بأصالتها اللغوية تلك، وبذلك العلاقات التي هي أعينها، في هذه القصيدة أو تلك من شعر هذا الشاعر.

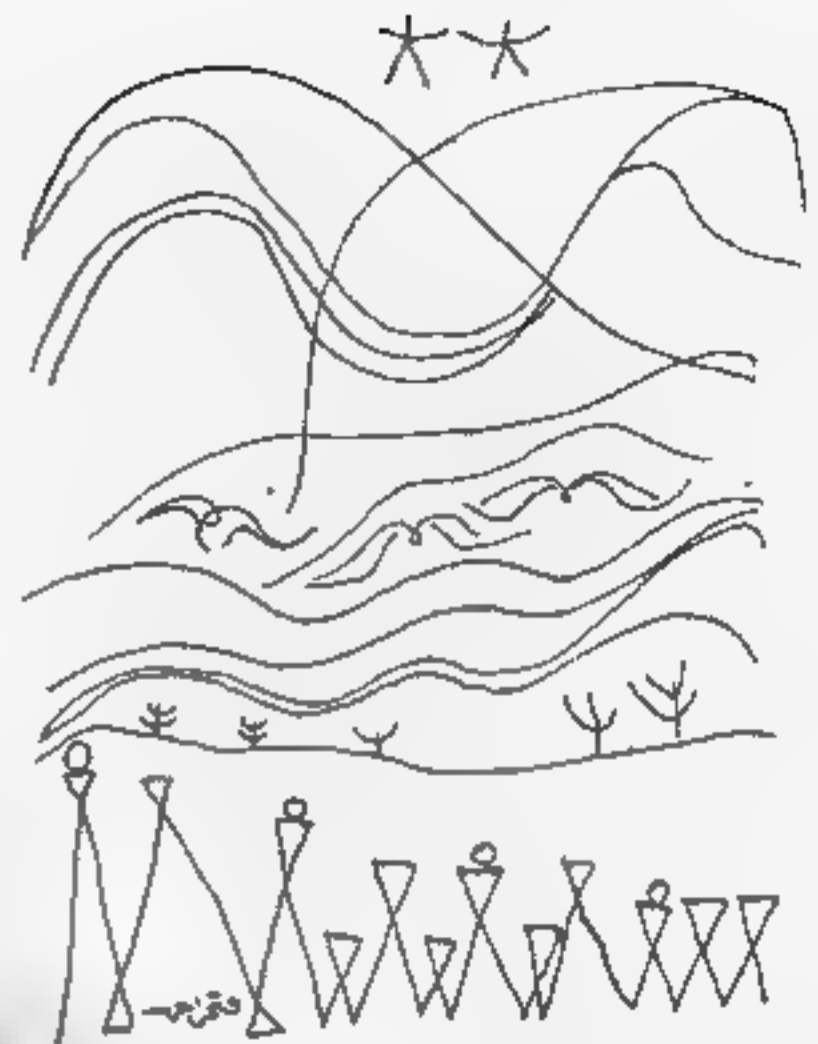
إن القصيدة موضوع لغوي من نوع خاص، واللغة موضوع فني على نحو متميز. ولكي يصح أبدينا على هذا التمييز أن نرى اهتمام خاصا للوحدة اللغوية للعمل الشعري، من المعجزة الشعرية، والتركيب، والحوار، والجماع، والتكثيف، والتصوير، وما إلى ذلك <sup>(٥)</sup> وفي سبيل أداء هذه المهمة لابد أن نقرأ القصيدة قراءة

كاشفة - ترصد فيها المعالم اللغوية، وتوصف هذه المعالم، وتحدد العلاقات - وكيف تعمل داخل الشعر، ويبحث من خلال كل ذلك - ومن خلال غيره من ضرورات التحليل المعرفي - عن معنى شعري للقصيدة. وقد تعضى القراءة مساحة واسعة في مجال التحليل المعرفي ونسجرح الاحتمالات المتعددة بسببه شعره. يكون قد كشف - في الوقت ذاته - عن قيمة القصيدة، ذلك لأن الشعر بعينه يكشف من ذات نفسه على قدر ما يعطيه الناقد الفحص المستقصى. ومن تقليب الأمور فيه على وجوهها

روعة من جانب مرعاب كفى خلق حد سجع من بصري شعر معاد وعابد. وسببى هذا أن أشجري مريم من هذه الأمور الأمر الأول أنه لابد أن يؤخذ للتحليل قصيدة كاملة، لا أبيات متفرقة وحتى الأجزاء والمقاطع مع صلات. لأنني بمرص أبدا ذلك لأن سجع هذا السجع من القراءة هو يكشف عن الصيرورة التي يتوصل بها في بناء كيان شعري كلي، ونحن إذا اقتصرنا على جزء أو أجزاء من هذا الكيان (الذي هو القصيدة) فقد هذا السجع معناه. وصاغت خيوطه - بانقطع - من أبدينا <sup>(٦)</sup> والأمر الثاني أنه لا ينبغي أن يفتقد كل من الناقد وقارئه الصبر أبدا، فالناقد ينبغي أن يطيل الوقوف عند القصيدة، ويحاول أن يستخرج منها أكبر قدر مما يمكن أن تعطيه. والقارئ ينبغي ألا يمل صحبة الناقد، وما يعرضه عليه من ظواهر واحتمالات، كما أنه ينبغي ألا يستعجله إلى مفادرة «الحيثيات»، والشعر إلى «الأحكام». <sup>(٧)</sup> وأهم في هذا كله أن ناقد وقارئ يجب أن يكونا داخل النفس. وأن الحديث كله يجب أن يكون «في القصيدة» «عن القصيدة». ومن شأن ذلك أن يخلق مثاقا متساوي «الأصلاخ» ومتوازنا، من: القصيدة، الناقد، والقارئ.

وليس معنى هذا أبدا أن يوافق القارئ دائما على كل ما يقدمه الناقد من ضرورات التحليل، ووجهات النظر، وأبواب الاستنتاج. وإنما معناه أن يكون الناقد دائما واضحا، وصريحا، ومبينا. وأن يكون القارئ مكثرا، ومتصفا. وقد يخس القارئ أن الناقد يواجهه بما يحضر له من قبل على بال، وعليه - في هذه الحالة - ألا يأخذ كلامه مأخذ التسليم المطلق، ولكن من واجبه أيضا - بل من حق الناقد عليه، ومن حقه على نفسه - ألا يرفضه لأول وهلة. والموقف اللاتيني بكليته وبالعرض - في هذه الحالة - أن يعود قارئ إلى نص من جديد في ضوء ما قدمه الناقد من نظر. فإن وجدته مقبلا فله - وب - بحده مقبلا عليه - قبل أن يطرحه بشكل مهال - أن يسأل نفسه هل السؤال حل التمس الناقد لنظره هذا أمارات ودلائل من النص ذاته، أو تعسف بعضا كاذب - أو جرئيا - في النظر أو الاستنتاج؟ وفي ضوء الإجابة المثالية الأمينة - التي يجدها القارئ في نفسه - تتحدد قيمة عمل الناقد. حتى ولو لم يد مقبلا تماما للقارئ. وفي هذه الحالة ينبغي ألا يطرح، بل يبقى صريحا من ضرورات الصبر. قد يجد به قارئ آخر - لأن أوفى استقبل، وهنا وهناك - معناه. وبني لاذهب إلى أبعد مما قدمت فأقول إن الذي قد يجد نفسه في خلاف واسع جدا مع الناقد - في حاشي التفسير والتفويض - ومع ذلك سعى عليه لا يرفضه وما الذي يفهمه رفض التفكير المختلف سوى التمكن من رأى الواحد. البهجة الأدبية محتاجه إلى الاستماع إلى كل الأصوات. ومن الواجب

أولا ليس كل قصائد الشعر العربي معاصر صالحة - حسن -  
لأنها قد انحدرت بطريق عليها السبع الذي حدثت عنه ، وكثير من هذه  
القصائد يعلى بنفسه - بعد قراءة واحدة - أو مرارتي اثنين عن به  
أدنى من أن يحق نتائج يعتقد ، في القراءات النقدية ، وأرى أن سعد  
الذي يدرك مهمته - وهي حمل صورة مؤثره من أدب عصره في  
العصور اللاحقة - ينبغي ألا يتردد في طرح مثل هذه المقادح التي لا  
تستحق التحليل - ومن ثم لا تقوم بدور ذي دل في تشييط الخطب -  
أو إيهاب الحاسة الشعرية - أو الوقوف على دور الصبغة في تكدير معبر  
مؤثر هو الشعر<sup>(١)</sup>



ثانياً يحلل الشعر العربي معاصر - وهذا واضح وصريح - بعدد  
لا يكاد يخص من القصائد الملائمة لأن تكون مادة بصدق عيبها هذا سيج  
من القراء - وكل هذه القصائد صالحة - من حيث المد - لأن يكون  
مادة للتناول

ثالثاً لا يعني اختيار قصيدة من هذا المستوى قصدياً عن غيرها  
من المقادح الصالحة الأخرى ، سواء أكانت هذه المقادح الأخرى ذات  
الشاعر ، أم لشاعر آخر (والحق أن مسألة الأفضلية هذه لا تتعلق في  
هذه المرحلة على الإطلاق) وإنما يعني - فحسب - أنها مادة شعرية  
ركيحة - بعد قراءتها عدداً من المرات - أنها وافية بالعرض المحدد الذي  
يمكن أن تختار من أجله .

رابعاً كنت على استعداد كامل بتحليل شعر الهدوية برمتها متى سن  
في - في مرحلة من مراحل العمل - أن المادة لم تعد صالحة للتطبيق .  
وعنى عن البيان أن الفحص في هذه النقطة هو وجود الافتعال والتفسير -  
أو عدم وجودهما - في التحليل الشعري ، فإذا خلا العمل النقدي منها  
دل ذلك على أن قاعدة الاختيار كانت صحيحة

وقد تناوت القصيدة المشار إليها في ضوء ما قدمت - وأعتقد أن  
حفظت غرضي الذي توخيت - وواضح أنني لم أخل عني - وديت لأنني  
لم تتحل عني وكان شغلي الأول تقديم وصف مستفيض للمعاصر  
الأساسية هذه القصيدة ، وللكشف عن الطريقة التي يتتبع بها  
والوصول إلى معانيها ، وإشارتها - من خلال سبب - ولم أصدر عنها  
أحكاماً ، وإنما اتصفت قيمتي بقدر استجابت - أو عدم استجابت -  
للمراحل التطور والحوالي التي أحارثها هي نفسها - وكان قريب من ذهني -  
وأنا أعمل - كلام الكليبت بروكس - حمته مما ين

« إن شغل الناقد الأساسي يتصل بمشكلة واحدة - وهي التكامل  
الذي يشكله العمل الأدبي ، أو بحق في تشكبه - والصله تكائه بين  
الأجزاء المختلفة للعمل ، ودورها في بناء هذا التكامل - إن علاقات  
التصلة بالصياغة في العمل الأدبي قد تنقسم لعلاقات منطقية  
ولكنها تتجاوزها على سبيل التقطع ، وبه لا يمكن في العمل - صحيح  
فصل الصياغة عن المضمون - وإن الصياغة هي المعنى - وإن لأدب  
في صورته انتهائه بخاري ورمي - وإن الصبغة على ما هو عام »  
وه عالمي « لا نتحقق عن طريق « التحريد » - وإنما نتحقق عن طريق  
« المحسوس » - وه الخاص<sup>(٢)</sup>

عده طعير صوت أدنى على صوت أدنى آخر . وقد لا تطمح قيمة  
لأنه من يورده . وهذا يكون من الخبير الاقتصادي على ربحاوة  
سيبها . ورجل حكمه على قيسها

قد حارب به رسوب كثير من مناهج تناول الأدبي . وكتبوا  
صفحات حل عن أحسن ، تناووا ، لعوامل المؤثرة في الأدب . من  
سياسية ، وجماعية ، واقتصادية ، ونسبوا موضوع « اقتصاديات » .  
و « الاجتهاد » . وه اندرس « . وه التيارات » . ونقبت العنة مائدة  
للعيان . وديت في تصرفات الناس عن القراءة الأدبية ، وعدم القدرة  
على تقدير أدب حق قدره . وإعطائه الدور اللائق به في توجيه حركة  
الحياة . وكان واحد عن الأقال من أسباب تصرفات الناس عن الأدب  
ب أنه ليس حديثاً إنهم كثيراً « عن الأدب » . وتحدثوا إليهم قليلاً في  
الأدب » . وحتى حين تحدثوا إليهم « في الأدب » كانت جهودهم تتعب  
في مبادئ غير مبنية (وهي ريد في هذه النقطة على ما قدمته في مفتاح  
هد « كلام » ) . فهل - لا - لم يوجد القوى النقدية ، والانحياز - إن  
فحص كثر من مخصوص على أساس متفق على حدوده - في المرحلة  
الترقية على الأقل - وخروج بعدد وفير من « وجهات النظر الضيقة »  
بني - من حادي أوامر - لا يمكن أن لا ينصرف إليه البحث بصورته الغياء مثل  
هذه المهمة . وعند - وجه حينا الأدبية سيختلف عندئذ - وإن  
لأفضل - هي هو عند لأن

كنت مرحلة احذر قصيدة التي جعلها مادة لعملها هنا عاين في  
الصعوبة . وكان يصر على اختيار قص شعرية مفرد منها من أسباب  
هذه الصعوبة فقد رددت أن سيج يسمى بذلك فرصة « النظر  
الرأسي » . والعد ما أمكن عن « النظر الأفقي » . ومن حق القارئ على  
أن يصح أمامه مجموعة من الاعتبارات التي صاحبت اختياره لقصيدة  
« روع من عيبك » لا « لروى شوشة<sup>(٣)</sup> » . وجعلها مد - عا  
متدور

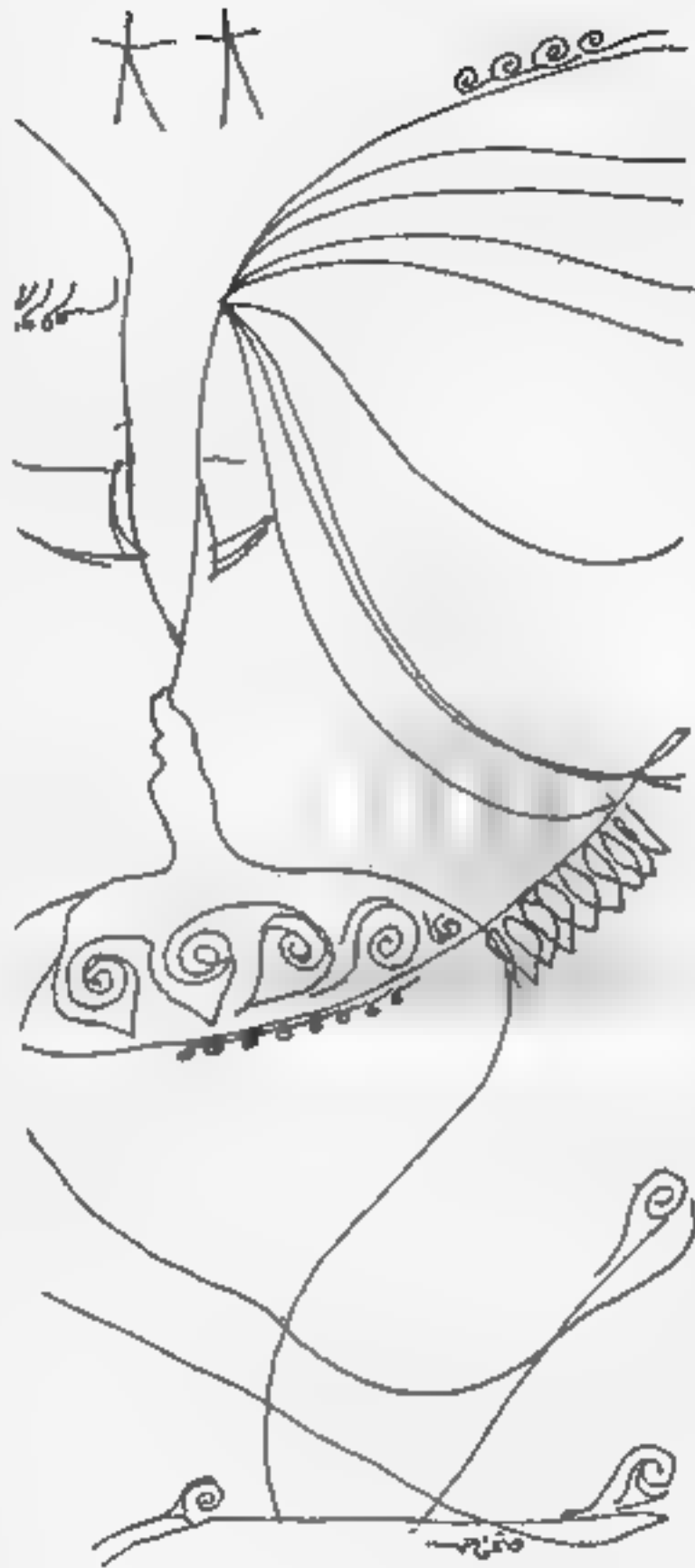
- ٢ -

## «أروغ من عيبك» لا

أروغ من عيبك لا  
الجمتان يهديان خطوى الأمل  
مارتان تفضان ظلمة السبيل  
لأهتدي اليك  
وأمن الأمان في يدك  
وأعبر المدى الحزين ..  
أروغ من عيبك لا  
سفيني إلى مرأى القمر  
وديعي ..  
وزادى الكبر .. والسفر  
على شعاع مقلتيك  
باسمة مهاجرة  
من عالم الأثير والصفاء  
من روضة الغير والنقاء  
وهيئة وعاصفة

• • •  
أروغ من عيبك لا  
شعاعني إلى المساء  
ورحلتني إلى الضياء  
جناحي المرفوف الملقى الملقون  
وعالم الخصب باللحون  
أقول : ما أبهى وما أجمل  
أروغ من عيبك لا

• • •  
عند انكسار الضوء ثم موعده لنا  
مخطفه من قبضة الزمان والمكان  
التأنيان في مسيرة الغراء  
في لفحة العجبر والصحراء  
لقلبا



على مرأى السلام والأمان  
قربا

عند انطباق الأفق . والسماء  
توشك أن تهتم بالبكاء  
محبوبة سحابة معطاء  
ودبعة تظللنا

عند انكسار الضوء ثم موعده لنا  
عينك في الطريق كوكبان يهديان  
يداك تمسحان رعدة الأحزان  
تدكار ما مضى من الزمان  
وتسكبان الظل والرحيق واحسان  
في الدرب .. عند المنحى  
فتم موعده لنا

مخطفه من قبضة الزمان والمكان  
نحوه لا الذكر غير ملمس الأشواق  
ورعدة مخمومة كأنها عناق  
ولحظة وحيدة تنصبا  
فأعبر السنين كي أراك ..

أعود بمرس اللحون في جواحي حفاك  
رقبة  
حليقة  
كأنها يداك .

أعود ملء خافق يريق مقلتيك  
بطبني  
يهف في  
بضمي

يشدني إليك  
يكشف لي سبائك الأعماق  
يا كنزى الفريد والوحيد  
في رحة العجبر والأشواق

- ٣ -

تقوم الحصة لافحة في هذه القصيدة - وهي حملة - «أروغ من عيبك» لا - بوظيفة «الركيزة» التي بدأ عندها الأمور - ومبدأ تنوع - وإليها ترتد في كثير من الأحيان - ولأنها كذلك فقد حظيت بدرجة عالية من الردد ، فجاءت بصفا في القصيدة أربع مرات - ثم بثت - معني وإيحاءات - في ثناياها - وهيل كل ذلك - وغرقه - احتيرب عواء للقصيدة بأكملها - وإذا كانت هذه العبارة كلها عبارة «مركبة» فإن «موتها» هي كلمة «عيبك» ، فمن هذه الكلمة يتولد «الفعل الشعري» شيئا ، يبدأ ، ويتطور ، ويتحول ، ويكمل في نهاية الخطاف

وفي هذه الحملة الشعرية الانتاحية تكس مجموعة كبيرة من الأسئلة والأجوبة - التي تكون حذور البناء الشعري - ونسبه - مهاتان الماستان المتألفان «عيبك» شتران الضوء على السباح النعوى المرن الذي يجهد بها - والندى هو صائح - لمروته - للالتصم - يرسى فوقها من خواهد - وما يشع عنها من أصول وعروق - ويكوي - هذا السباح - كما هو مائل - من أصل التتصيل «أروغ» سدى تشرم دنته الأصلية (روع) ظلال الخيال - والذهشة - والخوف - كما يكون من الخوف - من «لا» - وآية مرونة هذا السباح - أنه انبع ليتصم قدرا من الأسئلة - والمقاربات - والأجوبة - التي تسمح بأسئول المصير «أروغ من عيبك؟» ، وبالطوب احاسم المروص «لا»

وعلمك صعبة ، تشبه - - في هذه المرحلة المذكورة من التصيد  
نحوه ، عجاذه الشعرية ، فهل ما يواجهه هنا عيان - جنان - " نعم .  
ولا " نعم إنسانيه - ويتأني ، ولحيوية - ولما شئت من صفات في هذه  
الأجاء . ولأنها هو أبعد من تلك الصفات المتطورة ، فالرؤى مما حصل  
في العبد . وهذا ما يجعل من " لا " الحاشية أمراً مؤثراً ، إذ يبدو أننا  
هنا قد من بعد لأعداء في الخوف وبطلت هذه الأمان .. ومعنى هذا  
أن موقف الشعري ، القائم على التنازل بين العيني والحملي . يهبط  
من صفات يديا - معنوية في صاهر ومضطربة في الأعماق  
ويعبر روح - هو من جعل من " لا " إلى " جاذبية الخوف ، أمر  
لا . إذ هو سبب حاد " لا ، سرعة ، ومواساة ، فالتحتمل  
لنوع من الهدوء والأمان ، " نه من - حصص الأمان ، الأرواح ،  
مفهوم - مع ذلك - شئت بعد - وأشد بعد - وهو ما أسماه " جدية  
خوف " .

عني أن يتدرج في التعبير من " العيني والحملي " إلى " السري " .  
يصبح التقدير " ما هو خوف " إلى عجاذه شعرية وسدوء المنارة ، لتوهلة  
الأول وكما أنها تدعى بالتعبير الشعري في نفس الأعداء . ولكن وصف  
الشارتين بأنها " ثقبات ظلمة السنين " يوصي إلى معطى جديد . فعل  
حين نفرد منارة مادية - وهي مركز القوى والتأنيق والخيوية المستمدة من  
حركة مادية - وهي كذلك مركز احداية الحسية - في السياق من التعبير  
والحملي . نفتح الجملة التي تصف الشارتين اللب لبسيرهما لحل ألها  
بدر الشيء . التعبير هو الوسيلة الكاشفة في طريق الباحث عن المعرفة  
الإنسانية ويساعد على هذا المنهج دخول " الرمز " بشفقة مد هذه  
" عبارة " ، متولياً إعطاء الكلمات والعبارات . ومساعدنا على تطور المعنى  
الشعري . بتوسيع دائرة احتمالات المعاني . وبث الوعي بما يمكن أن  
يشمل عاينه بعد التعبيرية من معان حسنة

وبعد قراءة الأبواب الثلاثة الأولى من المقصودة في ضوء ما تقدم  
سعدنا بعدد نوع شبكة لعلاقات التي ستجذبك بصور الخيوط الكثرى  
في لفصيدة . تلك هيومس التي ستسبح أمامك في حذر مد الآن .  
ونمتد حضرة حضرة

## أروع من عيبك .. لا

الحماتان تهديان خطوى الأمان

منارتان .. ثقبات ظلمة السنين

إذا أعدنا قراءة الأبيات الثلاثة التالية ها . وهي

لأهتدي إليك

والس الأمان في يديك

وأعبر المدى الحربي

بار ما مكنا بالنسبة للأبيات الثلاثة الأولى ، قيمة قيمة - وحزنية  
حرية . " سبق السبق " وتداعت الحزبات مترابطة وساقوه -  
لايصاح ذلك - بإعادة كتابة الأبيات الستة - موحد في التزعم بين القيم  
الترابطة في . على أن ترتبط الحزبات على حد السبق يسمى ألا محل تما

هو ملاحظ من الترابط العام الذي يحكم أطراف الأبواب كلها

## أروع من (1) عيبك .. لا

(1) التحتمل (2) تهديان خطوى (3) الأمان

(1) منارتان (2) ثقبات ظلمة السنين

(2) لأهتدي إليك

والس (3) الأمان في يديك

(2) وأعبر المدى الحربي (3)

بعد هذه الموجة الأساسية حي مدّت فروعها في ح . تتم نصية  
وكثير فرعية . يعود " الدرس " بقره بدور تثبيت المسح  
الأساسي " أروع من عيبك .. لا " . وما كان " حمة " . " ومنارة " .  
هناك أصبح هذا " سفة " . أو تحول - بعبارة أخرى - إلى " سفة  
وفي هذا التحول من التوحيد ، والتجسيد " ما فيه " . فكانت تتدرج ل  
هدوء كامل من " الأبعد المستحيل " ( حمة ) . إلى " العبد صعب " .  
( منارة ) . إلى التقريب ( سفة ) . ولإيضاحه إلى ذلك سبب  
بالتحتمل هناك القمر هـ . ولكن هذا " لا مستبد " . لا يعني ( صبر  
الكل عن " السجنتين " . أو التحول من " القمر " . إلى " ك  
بهي توسيع السياق بإضافة قيم جديدة إلى قيم معهوددة

إن وضع " السفة " في سياق " المنارة " يهبط على الصورة  
الشعرية - وهي تنو - نوعاً من الثبات والاحترار ، الثبات المحاصل من  
أن كل شيء أمر محسوس . ولاضرد كماش في بقده التعلل في الاتهام  
داته . من " العبد الصعب " . إلى " صبر " . كما شرت وتنبوه كلمة  
" مرعى " . كما هو واضح - بدور الرصد بين منارة " سفة " من حية  
وسبها وبين انقراض من ناحية أخرى . ونملاً بفرع حيدى " حاصل ل  
الناحية الأولى بالصلة الخيالية التخييلية المتوحددة بين المنارة " سفة " كما  
يملأ - في الناحية الثانية - بالصلة الخيالية الخاصة من تصور بعيني  
المتحدث الذي يجلب إلى الدهن - في مثل هذه الحالة - صورة " سفة  
النفساء " . وما أشبه

وبعد هذا الحد يصبح الموقف مهياً لتقديم قيمة جديدة . ومع أن  
هذه القيمة تخرج إلى حيز الصور " صريح " هـ . فقد عمدت " صعب " إلى  
أبواب المطلق . ذلك لأن ما عبر عنه حمة صمنا في (2) من الهم  
الذي اضططعت قبل قليل ( تهديان خطوى - ثقبات ظلمة السنين -  
لأهتدي إليك - وأعبر المدى الحربي ) عبر عنه هـ في صراحة  
" متدرجة " في عا . دودعني " وراى الكبر " وسفر " .  
مدات العبارة بكلمة " ودعني " . وهي عبارة حصل صانع الحداد .  
ويكنا تنبى بالسر عن طريق ما يمكن أن نحمله إلى الدهن من كلمات  
وعبارات ذات صلة وثيقة بالسر مثل " الودع " . " وسودعك  
الله " . وما إلى ذلك . وهذا الطابع الحيادي الكائن في الكلمة الأولى  
من هذه العبارة يميل ناحية " السر " في " وراى الكبر " . فكلمة  
" وراى " تعبر الميل إلى السر . وإن لم تكن مختصة به . ونحن نأق كلمة  
" الكبر " تقف بالعبارة كلها على عنة المعنى الصريح بسر (وهي بعد  
التردد الكبر إلا للسر " ) . . وهكذا يجهد الصريق على حو متدرج  
وحيج الخروج انتمسه اللغوية الصريحة التي هي نص في الموضوع -  
" السر " - إلى حيز التوحيد



نقد أصبح الآن واضحاً أن ثمة حيزاً من القول المقصود أن  
 كدهم . وعندها . الحيز الأول هو حيز «النصب» . وقد بدأ في  
 «العيب» . و«النصب» . «المنا» . وقول بالشعاع اسود  
 ميا . والعصر بإصاحته في ثورة الابتكار . على شعاع مثبث  
 ولحيط ثاني هو حيز «النصر» . وقد بدأ . كما بيت . صفت .  
 وأنشأ صرخا . وهذا هو الذي يطل . لأن من حديد في عبارة «باسمة  
 مهاجرة» . «فاخرة» والنصر متلازمان منذ كانا . ويظهر هذان الحيزان  
 في القصيدة . تمتد . وتمتدحلال . ويرددن . متدسين .  
 ومتوربين . ومنكفئين

ب. حيز «النص» . في المحلة ابراهيم من التقصيد . رعاة  
 واصحة . فهو يردد هنا عبارة شعرية ذاتة هي عبارة «من عهد الأثير  
 ونصفا» . ووقع هذه العبارة في سياق المنازة . والنص . والمرة  
 يجلب إلى قوسنا إحساساً أقرب ما يكون إلى الإحساس بالشعر . فهو  
 «عالم» بغير نهاية . مطو على نفسه . حافل بأسرار . وهو «أثيري»  
 عامس التكوين . وهو فاب من كدر الباسة . وإد يكفنا نحو الذي  
 توحي به الكلمات لثلاث بسجدة شعورية من حديد بالعبارة «المركة  
 «أرواح من عيبك لا . ودنت لأن الإحساس بعالم الأثير الصافي  
 يترجم في مشاعرنا بعد روع وخوف . بعد الأثير هو عالم الصفاء .  
 وهو أيضا . في سياق متدد انتعز هذا . عالم الرهب والخوف . وعالم  
 العيب هو عالم اجمال والتمائق . وهو أيضا . كما وصحت . عالم  
 الخوف . وإذا اطرد الشعور في قوسنا . عن طريق التواضع التمدد  
 والتقدير . حدث الشعور بالتورن الدقيق إزاء «تبية الشعر» التي  
 هي . في ذاتها . توارن دقيق .

وبقي لعصر الشعرية طبعة مرة . صالحة للتطور . عهد  
 بموسم لدى بشره . بصفة خاصة . كنه . الأثير . سهل حركة  
 الانتقال في العبارة الشعرية النائية . «من روعة العجز والنفاء» . إذ  
 يجعل هذا عناصر الطبيعة تداعى وتلاحم . فحط الضوء . الذي امتد  
 منذ البداية . هو الذي يسمح هنا باستخدام صفة «وصيته» . هذا  
 شيء . وشيء آخر هو أن تواتر كلمات «الصفاء» . «النصب» .  
 «المركة» . هو الذي يسمح باستخدام الصفة الأخرى . التواء .  
 «عظرة»

هكذا يبقى المقطع الأول من التقصيد . وظرفه واحدة إلى  
 يرى به بعض على محور حسب قومه «الشيء» (١٣) . وهو نحو يشبه  
 العمود القسري الذي يشع حرقه ومن خلاله . شبكة العلاقات .  
 خبونها وعندها . إذ يسج حيز خوف حوط الحسية (١٤) .  
 وحيز خوف حوط الأمن . وحيز اهلي حوط التيه . وحيز  
 الصفاء حوط النظم . وحيز الشعر حوط التفرار . وهذا شكل كل  
 ذلك أساس فعل شعري مطور . فلفظ كيف تمتد ويسع في منه  
 مقاصد التقصيد

لكي يكون حركته مره في الانتقال من المقطع الأول إلى المقطع  
 الثاني . هو تقصيده ذلك الشعر الذي طالعنا من قبل مره . ومررنا  
 به ثمة . وعبر عليه ثالثة . وأعطى به روع من عيبك لا .  
 وحين أنحدث هنا عن هذه العبارة . باعتبارها حيز . سعي أن نكون

أكثر دقة فأقول إن هذا الحيز الذي عند أدمه هو شعره الرابع من  
 هو في كل مره ذات الحيز . واما هو شيء مختلف . في طبيعته  
 وفي وصيغته . وإن حدث في كل مره ذات القصيدة . ويسعى أن يشير هنا  
 مره أخرى إلى «أثير» لأنه من قبل . ونسب عنه شاهد من كلامه  
 صالحة ككلام «العبارة» التي تستخدمها «شعر» (١٥) . من «الكنه»  
 (وأصيف وكذلك العبارة) عندئذ يكون حشد مني جاءت في سياق  
 جديد . ومع أن هذا حيز يس هو هو في كل مره . فمن أهم أن يبدو  
 وكأنه هو هو . وهذا هو الذي به يرد في كل مره ذات صفة  
 وذلك يعنى كره من التواء . وجعل صرد حذب شعري منه  
 أمراً صعباً

وعلى الرغم من كل ذلك ليس السباني الذي يقع فيه هذا  
 «الحيز» حديثاً تماماً . وليس من المألوف أن يكون كذلك . وهو كان  
 كذلك لكننا أمام قصيدة أخرى . ويمكن أن أقول إن النفس الشعرية  
 تمتد . والذي يختلف هو التسيق الشعري . وبلاحظ هنا أن حيز  
 «النصب» الذي بدأ . نفس . وتمتد إلى الحيزين «المنا» . و«النصب»  
 وفورا ووجد من النصر . ونأكد بشعاع . وأصريح ل «بداية المقطع  
 الذي نصته «وصيته» . قد عاد إلى ظهور مباشرة بعد «تبية الشعر»  
 انصوبه إلى المقطع الجديد . ودبت في عبارته شعرية لأول  
 «شعاع» إلى المساء . وهذا يعني أن شعاع حيز «نصب» في رديد .  
 وأن أثره . من ثم . يزداد قوة . وأما حيز «المساء» فهو يجاهد الآن  
 ليصبح واصحا . وهو في سبيل ذلك يتصل اتصالاً وصفاً «نظم»  
 «نفس» . الواردة في البيت الثالث من بداية المقطع . كما يلتحم . من  
 جانب آخر . «نعم الأثير» في «بداية المقطع» . ولكن عن حيز «الحيز»  
 عامس . ويحدث هذا التسيق المكاى توارن . ساعد على صيد رواب  
 التركيب الشعري . وبسته الأسلوبية . وهو كل ذلك . تنص عبارة  
 «شعاع» إلى المساء . «هنا» عبارة «ألهدي إليك» . «هنا» . فزيد  
 الإحساس كما بدأ بتصح في التقصيد كلها من صبية حث دالب عن  
 شيء ما

ولأبلى حيز الرحلة . الذي مع حيزه لأعلى في المقطع الأول  
 في «النصب» . أن يطل علينا من حديد . وذلك في صورة عبارة  
 «و. على إلى الصفاء» . وهذه عبارة تعد في «الحا» . أعاء  
 الرحلة . أو «فاخرة» . أو «جهد» . وه حدور سبعة كما أشرت . ثم حد  
 «الحيز» . «أوه البحث عن» . وه صا حيز سبعة . فقد  
 غير عنه مره من قبل «النصب» . وبغير عنه لأن «النصب» . وهذا طرفة  
 العلاقة في الشعر عن نصيبه تصدع صورته في حيزه . فحس  
 «شعر» عن حيز واسع . ولكنه يس كاملاً . لأنه لا يكمل الإحساس  
 به إلا حيزه «الكشف لأكثر» . من يسج به رحلة عاب

وإذا كان لتقسمة . وهي وعاء يجري عادة على الماء . أن يعمل في  
 مراحيء التمر . عبر «نصاء» . لتعميق الشعر بأرحلة . وهي . وحود  
 الأشياء التي يسعى التقصيد في حقيقته . من يده بعض الأدواب  
 التي دنوها . «أفراح» صبح أمر ملائم . وفي هذا المقطع شى باني  
 أيب رابع . وهو «حاجي» المعروف بخلق المقثور . «بشعر» .  
 أوضعه . وذلك عن طريق كونه «شي» . عد على نصير برمر نصير



مقبولا لقد ثبت شعوريا من من انما في اسبغني ان مراعى . . .  
من هو . . . حتى يعرف على . . . وفي كلمة . . .  
مشيرة إلى معنى . . . لاجدب . . . الذي يتوجه إلى كسوف . . .  
لمعنى المهم الذي يؤديه البيت الحديد الثالث : «وعاكي كالحصبة»  
سحور .

لقد سبق أن وصلت اثبت الثالث من المقطع الأول من  
القصيد - وهو «مارقاد . . . ظفان ظلمة المس» بالبحث الكاشف  
لتصل في طريق المعرفة الإنسانية وهذا الوصل يساعد على تعدد  
مستويات المهم بالقصيدة . . . فيعطى بها - في طريق الرمز - من امر  
الغريب بمعنى محبوبة . . . إلى لمجد الدعوى الخارق الذي يدلله الإنسان  
(الشاعر) في طريق الوصول إلى الهدف . وهو البطيرة - هنا - على  
لصبة ملالمة نقي بتشكيل فيها مع كاملا وصافيا وهذا البيت الحديد  
يؤكد هذا المعنى . ويصممه . إذ يوانحه الفنان «علما» بكل معنى  
الكلمة - ولإضافة هذا العالم إلى بناء التشكل ما يوحى بخصوصيته .  
والإشعاع الحميم به <sup>(١٩)</sup> . وهو عالم غصيب يملأ الدهن بالجمادات  
لميلاد . ولشكائر . والمعنى . ولكنه جعل بالصوص - ويبقى في مغرق  
عرق . حتى إذا جمعت كلمة «اللحن» مانت بالإحجامات ميلا  
«صعد» من عدم نفس وعمرت حنة لإحساس من «العالم الحبيب»  
«الأح» مكن . يكون هو نفسه عدم القصيدة الثرى

وبه تيب لأجواء على هذا سحور من «البيات والحن» . . .  
أمر - . . . ما يبنى وما أحسلا - في مساق البيات والحن القصير ومع  
«إحساس عدم» نهر - يعبر عنه بهذا المعنى شبه المتحدى -  
لا يترك . . . في . . . شعة لعدوى التي تمكن أن تحتملها - عام  
تتم . وهي معه سب وحت في ساق «القصيدة» . . .  
مرفوف . . . «محس» و «خسة» «والخصب» . . .

لقد عبرت هذه النظم - بظلالها الواسعة - مساحات كبيرة من  
مشاعريا . صطلقتنا على التركيز على صفات البشر . وجمعت بتطبع إلى  
جوهر أبعاد وأعماق . وأصبح الفن - لا البشر - هو الذي يعبر بتشعبه  
وفي بداية المقطع الثالث من القصيدة - وهو المقطع الأخير -  
بظلالها «حق» ثير «حديد» أو «عبد» مركزيه «حديدة» وهذه العدة  
المركزة يردد في هذا المقطع مرتين نفس واحد ومرد «لله صفة»  
عروية هذه العدة هي عبارة «عند انكس الضوء» . . .  
وواضح انه يكون البيت الأول كنه من هذا المقطع . كما كويت عد . . .  
«أروغ» من عبيد . لا . . . البيت الأول كنه من المقطع الأول . . .  
الصفة عروية التي ترد بها فكور بيت شمس عشر من هذا المقطع  
«قمة موعده» . . . وعينا . . . هذه عبارة . . . جيب على سحر  
محدد . . . الأول هو . . . الذي يعبر بصفة هذا سحر يردد في  
القصيدة من العدة التي هي بيت الأول من المقطع الأول . . .  
العبارة التي هي نفس البيت الأول من المقطع الثالث . . .  
هو . . . توصف التي تؤدبها هذه العدة . . . حديدة يردد في المقطع  
الثالث على هذا النحو .

أما بالنسبة لإجابة السؤال الأول وهو . . . تتغير في العدة يسر  
إلى أنها مدخل - مع بداية المقطع الثالث - مرحلة جديدة ومتقدمة في  
الرحلة . كما يعني أن الهدف أصبح أصبح من دى فن

لقد كان الهدف هناك عامضا وبعدا . يكتبه الحرف في  
«أروغ» . . . والعد في «لا» . . . وهاهو ذا يقرب هذا - اقتربا سب -  
يصبح بفتح تغير «اللمح المسير» أمرا ملالما . وكما كانت كلمة «عبيد»  
هي بؤرة العبارة هناك . فإن كلمة «مودة» هي بؤرة العبارة هنا .  
واستخدام كلمة «مودة» هنا - لأول مرة في القصيدة - هو الذي  
جعلني أخذت عن اقتراب معنى الهدف ومع ذلك يسعى أن عدم  
علا على أن الهدف قد أصبح قاب قوسين من التحقيق . إذ لا  
الجد - المعبر عنه بـ «م» مائلا

وأما بالنسبة للسؤال الثاني فأقول إن هذه العبارة الجديدة تؤدى -  
بتردها على هذا النحو - وظائف متنوعة في المقطع . بعضها شكلي  
حت . وهو نوع من بعض لعالم النصريه التي تساعدنا على إدراك المقطع  
نفسه التي هو محلي من الأخرى . . . وفقرت . . . يدعى «التعبير الشعري»  
عد هذه «المواصل» . . . أو يسر . . . شيئا يوتر من حديد . وبعضها  
يحاكي جدد دارة الأثر الشعري كما يوجد هذا الأمر

واحد محس عدم حور شعري حديد بدأ مع المقطع  
الثالث . ولكنه ليس تحولا كاملا من غير أسباب حتى عرفت في  
المقطع الأول والثاني . . . أنه عدو لأب هذا حبس حبس . . .  
شعر به أكثر من مرد - لآل منته . . . ومشيء مرد . . .  
هو في ذات العدة . . . ولكن ما معنى «بكسر» (عد كسر  
عص) «معد» أن شدة هذا عرض من حديد فجمع بكسر  
وهذا يدل على أنه بعد مسافر في لآل مصر كما كسر مسركر -  
. . . في «موصوع» . . . أو بعد أخرى . . .  
من مستشعر مسحة هذا «الكسر» على النحو . . . كما كسر بيت سب حتى  
عد «مس» أدناه ثلث شعة . . . مرد . . .  
لأول مرد (م مودة) . . . ولأن هذه المسحة . . .

قد جاءت عبارة «عطفه من قبضة الزمان والمكان» لتؤكد الغرض  
 أخرى. ويضمم حسنت على التسمية الساحة. أو «الساحة»  
 المسبعة. يعارده أدق. وأما «عطف» فكان «وإرمان» التي تصحون  
 صراحة هنا لأول مرة بعد فتحيطان بالتصديقة كلها في الواقع. ولكن  
 على نحو صلي. وتؤيد ذلك على توجيه الفعل الشعري على نحو  
 مباشر. وغير مباشر. فقد «صلبه السبي» في البيت الثالث من  
 المقطع الأول. ومنه «على الحزين» في البيت السادس من ذلك  
 المقطع. ثم ينضم قصه تأثير مكان وإرمان. وإليهما في «إرمان»  
 وفي «السفر» وسراهم في مصادر أخرى في بقية القصيدة.

ولأن تسريح يقصده. ويصوّر النفس الشعري في معنى  
 راحة تستغرق حسنة بدب. ويحلو هوا منه ما يكون بالتأمل  
 عذبة. ويرجع بدكريات

#### «الثانان في مسيرة العراء»

#### في لفحة الخجير والصحراء

#### تقرأ

#### على مرأى السلام والأمان

#### تقرأ

ويبقى استعمار الراحة. أو التمتع السبي. من مصادر غوية في  
 معجم هذه الآيات وتركيبها. أو قل يكون سببا في هذه المظاهر  
 للثمة. معجم. وتركيبا من هذه مصادر خلال الكلمات «تضفة»  
 «وخجير». «وعصير». وصحيح أن خلال هذه الكلمات عود  
 بصلاب مقدسة في عبارة «مرأى» «سلام» «الأمان». ولكن النتيجة  
 تعبر. تحت الإحداث الأولى واستقرت. وذلك في «تقنا»  
 وتعرف «ومن هذه مصادر مطبوع في «الآيات من تساوي  
 بنفسه يلقى على رسم صريح التيات (وبكث لا أقول أنها به ثبات  
 يبدو من الحياة)

#### في لفحة الخجير والصحراء

(خمس كلمات - حرفا جر وعطف - ثلاثة أسماء)

#### على مرأى السلام والأمان

(خمس كلمات - حرفا جر وعطف - ثلاثة أسماء)

#### تقرأ

(خمس أحرف - صيغة ماضوية ملحققة بآلف التثنية)

#### تقرأ

(خمس أحرف - صيغة ماضوية ملحققة بآلف التثنية)

ويكب بمنزلة - ينضم - أي هذه الراحة - أو هذا ثبات - امر  
 مؤقت. ولما عناصر في شمس الفعل الشعري مبرح ما تتجمع من  
 حديد. وفي حاء أو عصير مستحق عذبة عند اندفاع الألق -  
 وهي عارضة تور مع عارده عند انكسار الضوء. وانصاف الأفق  
 يعني بعد عصير من. وهذه الالتقاء يؤدي بقدر أو آخر من الاحتكاك  
 والاحتكاك بوجه الفعل. وعمل بسلوك الشاطئ وهكذا. ويكون

يوجه هذه العمية حرك تدفق. وتوازي الحركة. وقد سميت هذه  
 الحركة الشطة حتى بعد الفسرة شعرية مثل «إلى» «دخل» «المصنع»  
 الأخير

#### عند انطاق الأفق - والسماء

#### توشك أن هم باليكه

#### محاياه محبة معطاء

#### ودبعة تقنا

ولاحظك الذي شرب إليه يوسف - حتى شحنته لأن  
 وهي شحنة عذبة في السهم برون مصر. وإشراق خلال وعشق  
 محض. وفي تردد معنى من جلد «عند انكسار الضوء»  
 موعده. وهو تردد يتولى لإحساس بالتحول. وهذا تحول معنى  
 صاعدا. بعد أن كان حديث عن المعنى في السيرة إلى تقديرته  
 بالأجره الضيعة الكاشفة (لحوى). أو وسائل التصاميم  
 كاشفة (المحارات) أصبح الحديث عنها الآن يتم دون واسعه (عبدت  
 في الطريق كوككب مبدد) وتندرج الأمور نحو هموس حطوة  
 حطوة. فمن «الحسين إلى «الهدى» ومن «الهدى» (وهو من  
 معوى «إلى «تمسحان» (وهو ادخل في باب هموس). كل ذلك  
 والتساوي اللغوي تمتد. فالجمع هناك هو الكوككب هنا. والزمن في  
 تدكار ما معنى من زمان. هو عصر برمه الدائم

وهكذا تعني العبرات الشعرية. متساقطة. مضروبة. متقدمة  
 ١١. في كان موعدا غمضا «عند انكسار الضوء» أصبح موعدا أكثر  
 صلابة.

#### في الدرب عند المحي

#### فلم موعدا لنا

#### عطفه من قبضة الزمان والمكان

وردا كان الموعدا الكاشف «عند انكسار الضوء» شبه بجمع. ومن  
 موعدا «الذات عند المحي» أشد ما يكون بالواقع وتبع التصديقة -  
 مع هذا التلاحم التام في «هذا» يبدأ بعاده المرفك كنه في الاقتراح  
 ويكشف هذا الاقتراح عن نوع النتيجة التي تحتل من حواء البحث  
 المعنى لتحقيق هذا التلاحم مع هدف. وهي نتيجة مذهلة حقا

كان الفعل الشعري حتى نوع يدرود هذا فعلا صاعدا (رب صح  
 الشعر). وهو إذ يفرح بكر. أحده. وفرد. جوعه بأن ما تنمي من  
 انقصيده إنا هو يعنى على الفعل من كان. وهو يعنى بعص شعور  
 أشبه بالشعر الذي يعنى لأب. وهو يعنى من عسر حب حتى

#### أعود لا أذكر غير ملمس الأشواق

#### ورعشة محمومة كأنها عاق

#### ولحظة وحيدة نصمنا

#### فأعبر السبي كي أراك

عند تدريج من لامل لعمدة (سبي عن صوة سبي هادي)







سبحي الأيتام بر الرحمة على من - بحرمه - أبى - نبي مصطفى في د .  
- بحرمه - كفى له لا يسيء إليه بشر - كفى بلغا - حشر شر - مثال عو  
ال صديوق مدحهم و شجر مبرور حفي ، ج احقته ١٧ : لأحد

وَمِنْ مَقْصُودِهِ أَنْ يَنْبَغِيَ لَهُ لَا حَاجَةَ إِلَى الْفَرْقِ بَيْنَ مُخْتَلَفٍ عَلَى مُجْمَعَةٍ مِنَ الْعُلَمَاءِ  
أَنْ يَتَّصِلَ لِحَدِيثِهِ بِالْآخِرِ عَلَى مَا فِيهِ مِنْ صِدْقٍ أَوْ كَذِبٍ وَنَبَاطَةٍ وَتَضَلُّلٍ وَهُوَ  
أَيْضًا - إِذْ تَكُنْ هَذِهِ الْأَخْبَارُ مَكْتُوبَةً تَحْقِيقًا - كَيْ تَكُونَهُ وَحْدَانًا لِأَجْلِ مَكُونِهِ

والله اعلم بالصواب

Brooks, Kenneth. *Understanding Poetry*. USA, 1998. p. 16. <http://www.english.illinois.edu/Faculty/Staff/brooks/poetry.htm>

(۱۰) آخر الفصل - ج ۲

(١٦) خلعت الإصافة إثر ما تفكك هذا . ولـ الأبيات الثلاثة السابقة . وحده من الموضوعية  
المتجددة التي سرى الاستيلاء بها البدالي في هذا المقام . وهـ الاحتياط بين البدالي . موصلة  
واسع من موضوعات الدراسة الاسوية . ويعود عليه في الوصول إلى دلالات يجب  
تجنب على عطية الاحتياط هذه . ومادامت البدالي لا يرى . هنا تمكيد . ولا يتصور  
مثلا ان القيمة المتعلمة هـ هي القيمة الوحيدة التي حصل صحة تـ . هـ . فان الإصافة  
إثر ما تفكك تعرج و هذا المرجح مفسوده . هـ . كي تصحح . تنكر هـ . فهو من  
الجزء الذي يحد عليه الفهم . لا هـ . دور هـ . هـ . هو الذي يحد بالفرع الضعيف

هذا نظر ما ذكره عبد السلام القسبي في مرجع بحثنا إليه في حديثه ص ١٠٠ من  
مصحفنا في الاستبصار . . . في الخلاف الاستدلالي ، وهو لا يحل .  
وهذا الخلاف المركب . . . وهو الثوري ، ص ١٣٤ ١٣٥

[illegible]

(18) حجة ان كلمة «مصدق» قد هي مصدقة في معنى مجرد هو «الأشراق» - ولكنك قلت لا  
 يحكم «د» على التسمية التي تتوسطها «إياها» وهي «الطريق» بانصورت هي حجر التجريد بعد  
 التبرك كان بلا حصار في مدحها «و هي» في حواء التبعيد - و النقصان ويصدق  
 هذا التكملة على «د» حتى في «التي» تأتي بعد «عمل» الزعم في «مجرد» في «د»  
 «فقط» مع شاعده «حواء» التبعيد - الذي من اليه

(۱۹) شکذا انھو شازد و پشلی ایلیلہ کی سرخسپا ہوا ، ولی میانی خند ، لبر سحرہ : حق  
مندی ر مٹی : دینی : نہ بلوی (احساس بھی اتنا ) : صاحب  
وہ صاحب خند : کی مٹی واحد متی

(٢٠) : مضمون قرآن كمال الاحتمالات (وحيث انه لا يبينه لاحد لا من جهة الشرع ) وقد  
 اعجب على انما هو كالمعجم وجماده ، وحيث ان السجج الشرعي ، والتركيب  
 وتلاوه لا حرج ، وقد استحسن به عبد المتكبر من معاد سحره ، وشكره على  
 التمراد في مجال عصره اخرى مثال القواعد التي يبدى في غير القصد من  
 منافع ويدع الاثبات الشرعية في هذه المقام من احسن النكاحات والى  
 ويرجع القول في باب الازواج وفي اثباته ودلائله كمال ذلك ومنه من  
 النكاحات ومما يثبت من التلخيص في مضمونه والى ما فيه ثم يرد على من  
 والايضاح تمام التفسير في قوله من احسن الازواج التي هي المقامات داخل  
 النكاحات ويهيئ التفسير تمام التفسير ، وبقي كمال ذلك في التفسير والتاخر  
 المقصود عنه عدم جوده ، وان كان ديو صا به في فيه من صحيح مذ - لا  
 برهانه على الامور

(٢١) مقر الماسر الثاني، ق ١٧

[illegible]

وإذا لم يجد النصيب أن يقول: إن الأدب كله ضائع للتناوب المتبدل، وقد بدد  
 أحد النصوص كلها، وفي الألف - لأب القاص الأدبي القصير - مسألة مطروحة في  
 تاريخ الأدب - ولكن هذا أيضا غير صائب به - وإذا كان مفهوم تاريخ الأدب ثابتا  
 يعني احتساب كل شيء، فيجب أن يضعه القاص له - فقد تغير مفهوم التاريخ أمام هذا  
 الواقع القريب التاسع عشر من حدث الاختراع، والتخلي للأحداث، ومقارنتها  
 وإعادة تركيبها - بهذه هذه صورة سيئة مطابقة للحاكي - وما أجعل هذا الحس الطغرى  
 الذي أن يحكمه عند مورخ الأدب - فلا يجوز أن يجرى عليه جهل ونقص ردي - في  
 الاحتياط - ما - مجرد - في سجلات أحداثنا - فيه مغبة - أو يكتسب بعض الفهم  
 صاحب أو لأجانبه - و هو بعض نعتهم أدب

١) عن كتاب Literary Criticism London, ١٩٦٤ p 174  
Vernon Hall  
The Formalist Critic  
المشورة في  
The Formalist Critic  
١٩٥١.

(١١) نعتبه أن يكون هذا الترتيب في بوضوح ما عدلت إليه بالضغط . فليس هذا فيه بوضوح  
 مراد جزيئات رقم (١) [عينة - النجيبات - متراكب] بعضها بعض . وترادف  
 جزيئات (٢) [شديدان - لظان ظلمة النسيم - الأندى بآل - وأهل الذي نظري ]  
 بعضها بعض . وترادف جزيئات رقم (٣) [الألم - - - - -] في بديك [بعض  
 بعض] أما مرادف هذه الأجزاء جميعاً فأرجو أن يوضحه المحقق الكاتب في صلب  
 المتن .

(١٩) لا يفكر مستخدم صيغة شئ في المصيدة على الخط الأول . وإنما يتبع في جميعها وقد استخدم بدء الصيغة في المصيدة سحر عن طريق مراد . وقد ورد مراد في  
سحر . ثم عاد مراد إلى الخط في البيت الأول . ووردت في البيت الثاني مراد  
ووردت في الثالث مراد . ثم خلف درجة ترددها مراد . فتركها بيتا شربا مراد في  
البيتين . وفي البيت الثاني وردت مراد في البيت . ثم جاءت إلى التردد بدرجة  
عالية في البيت الثالث

[illegible]

۱۳) عقیدہ مذکور ان کی روحانی زندگی کے لئے ایک نیا معیار اور نقطہ نظر ہے۔ ان کے عقیدے کے مطابق انسان کا مقصد صرف دنیاوی کامیابیوں کا حصول نہیں ہے بلکہ اس کا مقصد خدا کی رضا اور اس کے احکامات کی تعمیل ہے۔ ان کے عقیدے کے مطابق انسان کا مقصد صرف دنیاوی کامیابیوں کا حصول نہیں ہے بلکہ اس کا مقصد خدا کی رضا اور اس کے احکامات کی تعمیل ہے۔

(٤) وقد في هذه نسخة من المصحف الذي كان في يد أبي عبد الله عليه السلام، وهو من المخطوطات النادرة التي كانت في حوزة آل البيت عليهم السلام، وكانوا يقرأون بها القرآن الكريم.

# مكتبة مديبولي

ميدان طلعت حرب

القاهرة/ ت ٧٥٦٤٢١

يسرها أن تقدمه  
لجمهور القراء :

كتب ومراجع عربية وأجنبية

جرائد وصحف ومجلات ودوريات

قواميس متنوعة

كتب للأطفال .. صورة وملونة

شرائط كاسيت تعليمية وموسيقية



عتمة من شعير الصور  
هبة من غصون الصور  
غممة في لظلام

إن كروب اسمه هـ . حديد . هي بشكل سلس وعلاءه يسكنه  
اد حنوت أن يلمر السبق الثلاثى حذو أن من ساحرة مكبره  
المن ( S1 ) يحدى حرسين

S.11 كيف تغدو السماء  
خطوة واحدة  
كيف تغدو المدينة  
حبال  
في الحبال  
تمشي الأبطال

S.12 كيف تغدو السماء  
خطوة واحدة  
كيف تغدو المدينة  
حبال  
كيف تغدو الخلدور  
تاج

تمة بعد حتى نصل . لا عن صعد . بية بداية فقط . بل عن  
صعيد عتبة الأناء ( Structuration ) دمر لآل في ( S 11-2 ) في  
أن عملية الأناء مبروصه وحودها بشكل سلس ثلاثى بل بـ هـ  
المروع إلى السطر الثلاثى يبدو أولاً في طرح المنصه حتى ستجده  
ساهر شغل لحة المدعة بين حركتي التصيد . فده جاء طرح  
المنصه ( شكل و ٢ ) سطر ثلاث ( ثلاثة سطر من سطر )  
ويبدو . ثانياً . في حركة مضادة حتى تنبو خلال سطر بد تشكل هي  
بدورها من ثلاث وحدات . ثم يشمر تاصل سلس الثلاثى في بية المنكر  
الإنسان والعمل الأدبي على حد سواء

## ٤ - ١

يتمرس اكتشاف المنس حد . مبدئياً بشروطه تكويه وبما كتي هـ  
بالإحالة إلى حديدى له في اندرسه مشار بيا سنا . كتي يتمرس  
هبة السلي بالشكل الذى حذو به علاه حبال بيوب - - ١ - - نص  
من حيث هوسه مكتمله - ٢ - - سوس - ٣ - علاقه سلس بية المنس  
ورؤيه معوهرية

## ٥ -

أقول . في اندرسه حاصرة - ثلاثة مصوص مبدئية - مالا -  
أقبل في دراسات مثقلة إلى مصوص كثر تشكك ومعهد وصر  
احدق الأول اقترح اميج وتقدريه المتودج دوس محودة التوكين ما يمكن  
أن تده من أئمة أو اكشاء كل ما يسحق لأكده من عدد بشكل  
خاص . أنجب في هذه المرحلة من الدراسة مناقشه سلس نصوه  
الشعرية باستشاده . لا إحصافاً في إد الك حديب . أو إحصافاً بل  
إدراكاً نصيباً للمعدود . ونصروه حل عدد من المشكلات الأساسية  
على المنصه هـ (٢)

أقول في اندرسه حاصرة ١ - اكتشاف الأناس المبره في  
عدد من مصوص شعريه حديثة ٢ - انقيده ندرسه أولة وحيه  
الأناس لسويه لا من حيث كروباً دالة أو غير دالة وحسب بل من  
حيث دغلبا نكيد في سبة ومن حيث علاقه . بالتحديد .  
سامي القصيده ورؤيه المعوهرية . وده كان في العدد الأخير  
" رؤيه المعوهرية " . هـ قد يبدو حاداً على صفة تحليل السوي أو  
" الداعية سويه " . كتي وصفه رولان تاروب في د سده  
مكره " . فإن عدد محدود هـ بعد سعي في تصوير تحليل  
السوي حيث يفتح في سبانه في عدد . ترون المعوهرية للعمل  
لأدنى ووصفها في سباق سة شفه في دقت نسه أود أن تشير إلى أن  
المنصه " الرؤيه المعوهرية " لا يتصوب صم مع مصطلح لوسان  
جولدمان " رؤيه العالم " " وإن كان يشهد بعد إلى حد بعيد عد أن  
تخير بين المنصحين الآن . س د أئمة حوسه

## ٤ -

قبل أن أبدأ باكتشاف الأناس ودوره السوي . قد يكون عدي أن  
يقدم نموذجان شعريان يؤكدان لا اندور المعوهرية للسق الثلاثى في  
تشكيل بية القصيده وحسب . بل كروب سة . أحباب . وسدة تشكل  
سلس وعلاءه مصورة مطلقه . كتي أن أئمة تصدى تضافت كده مع حركة  
السوي . ويده الصورة يكون وحود السق أسط شكل سوي هـ . حسب  
يستعمل عميد كقول أئمة من تشكل السق دون العلاه

في نصين اثنين لسهدي يوسف (٢) حلاء هـ يظل هـ

كيف تغدو السماء  
خطوة واحدة  
كيف تغدو الخلدور  
تاجاً  
كيف تغدو المدينة  
حبالاً

في الحبال  
في ظلام الحبال  
تمشي الأبطال

## (٢)

بين بيت يسررى وماء طلبة  
كيف اختار بيني  
بين صني وأغبني  
كيف اختار همي  
بين أحداقها والثاب  
كيف أدخل

ثلاثة مصروض حليقة

بدر شاكر السياب

غارصيا لوركا

في قلبه تور  
النار فيه تطعم الحياض  
والماء من حبيبته يفر  
ظوفاته بظهور الأرض من الشرور  
ومقلاته تسبحان من لظى شراع  
تجمعان من مغازل المطر  
حيوطه - ومن عيون قدح الشر  
ومن ندى الأمهات ساعة الرضاع  
ومن مدى تسيل بها لذة النحر  
ومن مدى للقابات تقطع العبر  
ومن مدى الغداة وهي تمضج الشعاع  
شراعه الندى كالقمر  
شراعه القوي كالبحر  
شراعه السريع مثل شدة البصر  
شراعه الأخضر كالريح  
الأحمر الخصب من مجع  
كأنه زروق طفل مرقى الكتاب  
بملا بما فيه - بالزوارق النهر  
كأنه شراع كولبس في العباب  
كأنه القمر

بدأ القصيدة بصورة متوهجة - مستعجزة (تور في قلب) تولد  
فاغلتها من حدة نائية صدى أساسية - نار بدء تخلق بين صرب  
علاقات تكامل وتوحد وإحساس - وتجاور علاقات التي هي تقوى  
بها عادة (لما يطفى النار) - ويتم هذا التوحد بوصف شور - نفس  
مصدراً لغويين إيجابيين - النار تطعم الحياض (غير علاقة لدورة  
الحربة - التوحد بحر فيه بالبحر النار النار تصبح بحر حياض  
ياكلون البحر) أو غير العلاقة الأسطورية - (لما الأسطورية هي عرق  
من أجل التوحد وفيض الحياة التي) - وعبر كتيبها معا - وانه مع  
مصدر الآخر (غير العلاقة الأسطورية السبعة من رصاص يطوق بعض  
الأرض من الإناء - وإعادة التوحد بين الضووف في الأسطورية  
السورية - وصوفان روح في التوحد) - وتصعب لقصيده - عبر هذه  
الأمعاد الأسطورية - وعبر التوحد والولادة - هناك - شاعري سباق  
القوى المبدعة الخلافة وتجعله طاقه لا حدود لها على المعصاة والتعبير  
 وإعادة خلق العالم مائة مرة - من خلال علاقات السباق مدى يصعد  
فيه - طبيعة السطل الأسطوري يصبح النفس بدل وهو الداخلي  
مصدراً لغويين فاحش خارجيين هم في يواقع يومي قوت  
مستأن أي الأ تصادم لتتحول من مصدر دعية واحدة تدمير  
لكن تدمير أسطوري - بمعنى أنه جلى الحياة ولا يدمر - وتدمير  
الصورة التي سمع بها هذه الدعية يدركه عنة من حذف - والتوحد -  
والعف والتفدية على تعبير الأشياء





يتولد من الشيء ووسع منه

في قلبه تنوير ————— النار في التنوير ————— وبعده من  
جميع التنوير يفور ————— الماء بشكل طوفان —————  
الطوفان يظهر الأرض

وبكتابة هذه الحملة بطريقة تشومسكي التسحرية " " يدور بعقدده  
وبشكل مكتوب الطوفان . وتفرع منه العنيفة هـ في سه سطحية  
تداحل فيه العلاقات في دجة حادة ( يد يصور ل ع س ) حدث في  
CBA كج حدث ع س د في DC وتفرع جميع العلاقات ضمن  
عبد ( في هـ )

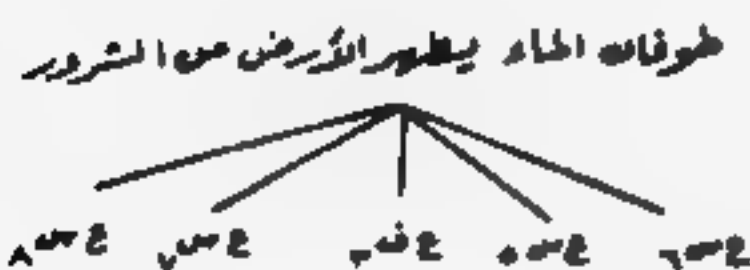
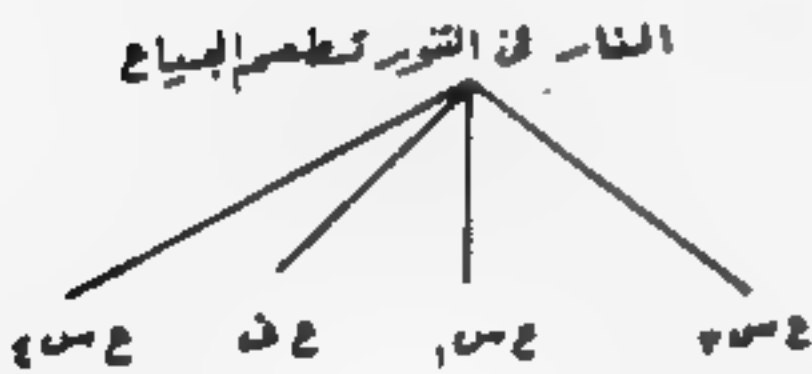
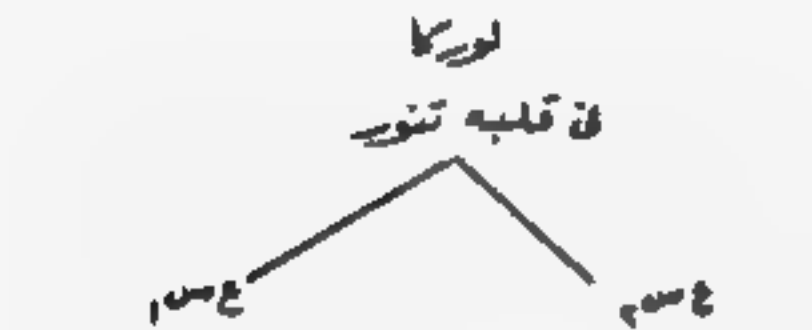
تسمى لفصيدة على هذا الصور الجوهرى محور اتوحد بين  
عصبيات الماء . يد أنها حصص تحول داخل نادر . تتمثل في  
النتائج من فعالية بعث إلى فعالية أقل حدة وأكثر هدوء . هي فاعلية  
النسج والتجميع اللذين يبدآن في إطار الإنجاز والمصر . قل أن نتائجها  
سمية سياتي لوهج ولعنف والقدرة على العطاء

وتستقبل الفصيدة من الداخل إلى الخارج (قله مقلناد)  
ومن المفرد إلى المثنى . مختصة بمحورها الجوهرى . ذلك أن ما نسج  
معدن هو شراع (مرتبط بالماء) لكنه لا يسبح من حيوط عادية . بل  
من اللظى (مرتبط بالنار) . وتسمى صورة الشراع على هذا الصور  
منه فاشتهت تحسب حيوط الشراع من مغاير المطر (الماء) ومن  
حيوط تفدح الشرر (النار) . وتظل العلاقة بين النار / الماء علاقة  
متوزنة . يد تفرع منه بينهما بدرجتين متعادلتين

يد أن الفصيدة . تبدأ . بعد فعل التجميع (تجميعان من عدالتين  
مطر) بعملية تجميع عملية على صعيد بينهما اللعوية . إذ تفدح مجموعة  
من الصور التي تفقد الجوهر الداخلي على محور الفصيدة الجوهرى . ويحتل  
في التنوير بين سقيض الماء / النار . لتطلى صورة مرتبطة بالماء بدرجته  
الأولى . متجسدة في سه لعوية تجميعية يبرز فيها دور الجوهرى الجوهرى  
الأساسى في عملية التجميع (من × ومن ) ومن (البحر) . تتجلى  
صعيب دائية في المكودات (من لئدى الأمهات ساعة الرهبة الحبيب  
تحوّل للمائية) و (من مدى سبيل سهـ السبولة مائية) و (من مدى  
للفيلات تقطع السرر سبيلان الدم تحوّل سبيلان الماء) ويعد دور  
النار والنارية إلى درجة كاملة تقريباً . باستثناء بروزها في تحوّلها صاحب  
هو صورة الشراع (من مدى تقصع الشراع) . يد أن النارية هنا لم  
بعد مرتبطة بفاعلية تدميرية خلقة . بل أصبحت مرتبطة بالمفعولية  
(والشراع صبيحة للندى) . ويحتل سلسلة انتركاكات جوهرى داخلى  
لخصين سبيلان الدم (من مدى يسيل / للقائلات / شراعه الأحمر من  
جميع) ثم صورة لئدى والرصع مستمرا غير تقطع السرر . ثم إلى  
الحركة الثانية من الفصيدة في صورة الفضل . ويلعب هذا التامى دورا  
توسطيا . إذ يتقل حركة الفصيدة من العنف الحاد إلى درجة أدنى من  
العنف . ومن النارية الدائية إلى صيد المائية الذى مستمر في الحركة  
الأخيرة ليصبح سيادة مطلقة للمائية

بعد الحركة التجميعية المرتبطة بعناصر التي سبغت بها حيوط  
الشراع والتامى التوسعى الذى يتخللها . والتي تتحوّل جبرياً حول محور  
لفصيدة الجوهرى لكنها تملك منه متجهة إلى تأكيد صورة الماء . يبرد  
الشراع إلى الدور مكتملا . قويا . طاعيا . ويتخلل في أول صورة به  
مرتبط بالماء (شراعه الندى) تحوّلها يبرن إليه إلى عصر مائى نصاً  
(انصر الندى لا يرتبط بأعداؤه يصبح هنا ندبا) . ولكنه يمتلك  
خصائص صديقه فهو يدى كاتفر / قوى كالخجر . وهو حامد كالخجر  
سريع كمنحة بصر . وهو أحصر كدريع / أحمر حصيب من حبع

يد أن اختصاصه الأساسية لعلاقات الثنائيات الصدية هنا هي أنها  
تبقى معرونة مستمرة . لا تخصص لعملية التوحيد الحادة للتصعود التي  
حصفت ها الثنائية الصدية النار / الماء في حركة الأولى . ونجدد هذه  
لأنعزته في سبي اللعوية التي تسلك فيها الثنائيات في كل من الموضعين  
في الحركة الأولى تسكنت سه لعوية متشامكة توليدية . أن أن الشيء فيها



كما في صورة الشرح فإن الثنائيات تتحد في بى متوالية : كل  
حملة ترصد حصيبه محدد ، تأتي حملة متوالية ها لترصد الحصيبه  
مصدرة ولا ترصد حصيبا محدد حتى ياداد العطف . أبسط  
مؤشرات بى

شراعه الدي كالتحصر

شراعه القوى كالحجر

شراعه السريع

شراعه الأخضر كالرياح

الأحمر الخصب من جميع

أى أن ثمة بية صيغة واحدة متكررة في بى سطحية متوالية و تولد  
هذه الخصبة طبيعة تراكمية صرفا للتناوبات الصدية تمنعها من التناهي  
والتمجر بانوحج وحدة والعنف التي تنامي بها الثنائيات في الحركة  
لأول . من جهة أخرى . كانت الثنائيات في الحركة الأولى قد توحدت  
على صعيد داعية التدميرية الخلاقة . أما هنا فإن الخصائص الصدية  
لشراع لا تتوحد على صعيد فاعليتها إصلافا بل تظل صفات مستقلة  
وددت بأن الشراع عاريا من الفاعلية الخلاقة . جامعا رغم وجهه  
بالسرعة . معزولا عن سياق التغيير والعطاء والصراع . ورغم صلته باله  
حجر حصيب من جميع

و قد تتلور صورة شراع في حد الإصدار التمتت . الذي تتعرب فيه  
لأشبه . وتكسب صيغة تركيبة . لامتنامية . تتبد صورة جديدة  
به في إطار ترقى وسكنة بعدى تصرف وتخلص صورتها من شراع  
إلى ورق طفل (ورق طفل مرق الكتاب ليلا اله بالزورق) ثم  
يكتسب الشراع لحسده الهائي في إطار الانقباس الدلالي والرمزي . بعد  
أن كان محدد دلالة . إذ يربط بشراع كوليس في العباب (معامرا  
مكتشف نكهة في بوقت نفسه صيغة لئجة الزاحرة) وبالفقد  
(سجريدته . ودهيته . لكي يطعابه وسطعته التي لا ترد في الوقت  
نفسه) وحلال ذلك كله يتلور الشراع في إصا وحدانية العدد . مرتبطا  
بأده . مما يشكل مطلق عن سار

٦ - ١ - ١

هكذا تنامي الفصيدة من حركتها الأولى حيث تتمجر الصورة توهج  
وعنف حديدي عبر بوحيد داعية المتصادات (النار والماء) . إلى حركة  
وسبغة تدفق في صورة سار بالأحمر بين تغطي صورة الماء . وشحب  
داعية بوحيد بين متصادات . ثم إلى حركة سبائية حتى ميا صورة النار  
وعنف صورة ماء شكل مطلق وعبر من فاعله التوحد بين  
متصادات حيوك كأي ب تقصيده تبتل من الفعل إلى اللافعل .  
من القوة إلى الضعف . من التمجر إلى الانسياب . من النار / الماء إلى  
الماء . من محسوسية الحادة (سور) إلى التحريدية (التندر) . ومن  
الداخل (فد) إلى الخارج (شراع كوليس في العباب . الفد)

ونج هذه تحولات . جديرا غير فاعليه أساسية في بية الفصيدة  
هي التنسيق وخلق الأساق . كما سأحاول أن أظهر في فقرة قادمة

٦ - ١ - ٢

تشكل الحركة الأولى . كما أظهرت الفقرة السابقة . حركة تمجر  
وتوهج وعنف مدمر حلاق . وتتطور هذه الخصائص في المتكومات  
الدعوية الدلالية . في الرموز التي تولدها الفصيدة . وفي التركيب  
التوالي للثنائيات الثلاث لئمة الدعوية . بدأ أن هذه الحركة تصحح عن  
حصيبة أخرى تفت قبضا للتمجر والتوهج والعنف وتؤدي إلى حمى  
سنة متفصصة داخليا مورعه بانحاض تكتل في سيطرة حصبة الاسميد  
على الحركة وتولد رموز التمجر والعنف ميا ولا تدمو ثمة من حدة  
تتدليل على الاختلاف الجوهرى في الخصائص الأساسية والتعبيرية بين  
الحملة الضمنية والحملة الإسمية . بين حركة الفعل ومييه وسكوبه الاسم  
ولا يست . لذلك مديا مؤسس في التدرجات الأسلوبية ونقدية سار  
من أسطو ويدو حلا أن ساق الحركة الأولى في الفصيدة من ساسة  
من التحليل الإسمية . أو بالأحرى . من جملة إسمية واحدة (على صعيد  
النية العبقية) تتفرع إلى سلسلة من التحليل الإسمية التسوية  
(Subordinate) ينجح الحركة صلالة وسكوبية ولا زمنية تصطدم مع  
الطبيعة المتغيرة للمكونات الأساسية لهذه الحركة (النار . الماء .  
الماء . الحجر . الطوفان) . ويعتق هذا التصادم كون الأفعال في  
الحمل الفرعية أفعالا مصروبة أبدا . أى أنها حاصصة داعية لأشياء  
وبهذه النصفة . تنقسم الفصيدة . في هذه الحركة ميا . إلى داعيتين  
داعية التمجر والعنف والاندفاع . وفاعلية السكوبية والتحصن  
والصلابة . ويتأكد هذا الانقسام بتحليل النية الإيقاعية للحركة . إذ  
نج هذه النية من علاقات الوحدات الإيقاعية<sup>(١١٨)</sup> (٢١١) =  
مستعلن<sup>(٢٢)</sup> متعلن<sup>(١٢)</sup> فعول . مع حدوث واحد .  
(١٢١) = مفعول . وتغطي فيها وحدة أخيرة في كل بيت تسهى بحرف  
مذ متلو بساكن (أى بمقطع رائد الطول) . ويحل التحليل أن البيت  
الأول يتألف من مستعلن مفعول (٢١١ ١١١) أى من وحدتين  
يقاعيتين تغطي عليهما المقاصع الطويلة . وفي طبعها تويد لسكوبية  
والصلابة مما يخلق المستوى الدلالي صورة نارية متندرة متوهجة  
ويستمر هذا التوحد في الحركة . بين ما جسده البنية الإيقاعية وما جسده  
الصور والمكونات الدلالية . في الآيات التالية . إذ تشكلت بوحدات  
الإيقاعية كما يلي

٢١١	٢١١	٢١٢
٢١١	٢٢	٢١٢
٢١١	٢٢	٢١
٢٢	٢٢	٢٢
٢٢	٢٢	٢٢

وبلاحظ هنا أن (٢١١) تغطي شكل كل على النية الإيقاعية .  
متنقلة في كل موضع يرد فيه الإسم وفي موقع الفعل (نظم) ولا يرد  
(٢٢) الأكثر حركية وحدة إلا في موضعين هما حيث يرد (حصبة) و  
(نظم)

وبما أن هذه الأشياء الإيقاعية مع صورة النور وتصغير الماء والنار من حجمه . وتنتهي ببدانة فاعلة للفن التي تتحرك الشراخ : إذ تعطي ( ٢٢ ) شكل مطلق . كما تنهى الفاعلية المتشكلة من حرف مد متوحد بساكن لبدء فاعلية أكثر حدة وذات حركة قاطعة هي ( المطر - الشرر - الثر - السر )

ثمة . إذن ، توتر داخلي في بنية الحركة الأولى من القصيدة يؤثر ببع من المفارقة القصيدة للحادة بين المصنوع التصوري والحقول الدلائلية التي تمتلكها المكونات النوعية في الحركة . وبين البنية النوعية التي تتسكك فيها هذه بصورات والحقول الأولى تنقذ بعد التفرع والتدفق والانسحاق . والثانية تخلق بعد السكونية والتجمد والإعاققة

وتستمر حصائص حركة الأولى ، كما يحدث في الشعر شكل عام ، في يبدو . هي القصيدة بأكملها مولدة فيها التوتر الخاد بين الصاعين المذكورين أعلاه . ولعل أسمى ما يحدد هذا التوتر أن يكون الألف في المتشكلة في بنية القصيدة ونفي سائداً مناقشياً بعد قليل

٢ - ١ - ٦

تسمى القصيدة ، على صعيد آخر ، من مادية المكونات انبثية المتشجرة التي تمارس فاعلية لتظهر والإضمار . أي فاعلية ترتبط بالآخر عبر حسن المشاركة والاختراع في العالم إلى حركة بسيطة سداً هي الصيغة المادية المحسوسة بالأنثى بالشعوب سبياً وتتميز بها الصيغة الناعمة من الطبيعة بالصورة الناعمة من العالم الإنساني . مكتشفة بحالاً ناعماً إلى حد ما «تجتمعان من معاني المطر خير منه» أو بعداً هرقياً . وتبدأ بالانقسام عن ثقل مادية الأشياء والانفراط في التعدد بصورة مباشرة لتتحرك على صعيد التعبير المعنوي التجريدي سبياً . ويتحل هذا المسور من تسمى القصيدة في صورة «مدى المرأة» التي تجسد فاعليتها التلميزية لا محسوسه الصور في حركة الأولى وكتائنها المادية (انوار نظم الحجاب - لاء من حجبها بقدر بصر الأرض) . بل في لغة فوقية - مدى المرأة لا تنفر لصور وتختار أقرب ، أو بعض الأجساد . مثلاً . بل ونصنع انشعاع . وتنتج الصورة ذاتها بدلالات صديقة باتجاه «النار فيه نظم الحجاب» و «ندى الأمهات ساعة ارضاع» و «لذة المرأة» (ذلك أن الصور الأربع صور ترتبط بالقلم حركات «دعة من عملية تناول الطعام» لكنه رغم ذلك أقل مادية ومحسوسة بكثير من الصور السابقة . لأنها نسب فاعلية المصع الآن في ، لا يقع في سياق المصع (المدى) عن طريق علاقة المحاوراة وغير سلسلة معقدة من العمليات الذهنية (المدى تدبج ، المدبوح يؤكل ، الاكل مصع) وشكل خاص لأن المصع يصنع أيضاً لا يقع في سياق عملية تناول الطعام (وهو هنا الشاع) . ويكمل هذه الصفات تعدد الصورة كثافة الطسعة الحسية للصورة السابقة وتتحرك على محور ذهني أقرب إلى التجريد منه إلى لغة الحس . ويستمر هذا التنامي باتجاه التجريدي . باتجاه ما هو أقل كثافة ومادية ومحسوسة وتوهمها . في صورة الشراخ الذي يربط بتوحيدين : أحدهما علوي . أشبه . رعب ماديته (القصر) . انشعاع يسبب إلى حقل دلالي واحد . وآخر مادي أرضي لكنه حامد صمت (الخمر) ثم يرداد مشحوب نصبة اناديه وانتهجة للشراخ إذ يربط بحركة برهنة حاصلة عاربه نصيب من الكثافة الحسية (مثل نغم الصر) . ولا نعوض صور الرعب ، و «سجيع» عر قصه . انشعاع مادي عويصاً ملحوساً يكتمل هذا

الكثافة المادية تربط الشراخ بالنور في الوريقة المنقرقة . من كتاب وريعه بالصورة الصافية المعلقة شراخ كوكبي في العباب . وحرر سسه من مستوى مطلق من التجريدية . وقد . الكثافة مادية من صرحي بعد بالتقدير . وسعى أن يؤكد . في هذه المرحلة . أن تصور التي تنحى فيه انشراخ صور معرولة متضمنة عن التجريد الإنسانية الخاد موهجه ويبدو الشراخ من خلالها معرولاً بشكل خاص عن اشراكه والآخر في العناء . إذ يتقوى في هذه الحركة وجود الآخر الإنساني الذي جاءت فاعلية النار . كما جاءت فاعلية الماء . من أمله في الحركة للحركة الأولى من القصيدة . وحدث ندر لاسي (فصل) فإنه يبرز في دور جديد . دو معبر (Subordinate) لا صرف في عمية مشاركة حتى يتضح تصور الأساسي في الحركة الأولى من قصيدة واحد بعينها

٦ - ١ - ٤

أشرت على قليل إلى تصور انشعاب الخواص في حركة الأولى من القصيدة في بنية خمسة لامية . وبن كوكب فاعل مصوب بسنة الاسم وتنتج هذه عناصره تنقسم تحت . لأنها بشكل واحد مستويات النمو في القصيدة

تبدأ الأفعال بالطغيان في الحركة الأولى ابداً من «مضد نسجان» . ويكتسب بيه حمل طابعاً فاعلياً طاعياً . إذ لا يجوز لا واحدة منها من الفعل (من ندى الأمهات ساعة ارضاع) ويتشكل تكتاف للأفعال في صورة حيوط الشراخ . بدأت جميع أفعال مرحلة باحيوط تأتي بحكومة [بمعنى مدى بقصده تشويكي - (Govern) حرف اجر من + مع محور - صفة (هي فعل وجملة) .

ويبدو جلاء أن الأفعال في هذا الأخير من القصيدة قل قدره على تحيد الدعاية ومركبة الفعل ما هي عليه في صورة تصور . حيث يثل الفعل فاعلية حقيقية لأحد المكونات الأساسية للقرى المتشجرة من النور «انوار نظم» الماء يهور . الصوفان يهضر

أي أن القصيدة تنبع من حركة يتأكد فيها دور الفعل في إطار العملية الانبثية سبياً في حركة يشجب فيها دور الفعل ويصبح مفعولاً . (بما تبقى الأسماء والحمل الانبثية طاعية عن حركة) ثم تنبع في حركة الثانية (مرور انشراخ من جديد) . من انشعاب شبه كلى لفعل (سطره الأسماء والصفات على صورة شراخ صفره مصف

يبدو . إذن أن القصيدة لا تسمح لفعل وحيلة الفاعلية بالتصو إلى حركة كاملة تدفعه من قبل في تنشأ دورها وهي الآخر من مستوى النوعية والناعية في مستوى لاسية . ويسأ من ذلك ندر . و مفارقة صديقة أساسية بين تصور لاسي بخصبته وبين نموذج المعوية التي تعالون جيد هذا تصور . أن لغة القصيدة ينسج فاعلية تنقسم لا عميق ويكشف للتصور متشجراً في حركة الأولى . أو رؤياها الحورية . رؤيا المتشجر الذي تصور لأصا دور . الماء . إلى مكونات تكامل فاعلية الإحصائية حذوفة تعبر لعدم وفاته قتلا أسطورة تؤدي إلى لغة التي وتؤكد شحيل حد مسور من هو القصيدة . القصيدة الأساسية فيها التي بررت من خلال شحيل المستويات الأخرى فما حي لأ

تسمى لأسبق لتشكلة في مقصده في ثلاثة أعماق أساسية ١ -  
أسبق مشكل من حملة الاسم ٢ - الأسبق التشكل من شبه الحيلة  
(حرف آخر +) أسبق مشكل من حملة الاسم الزائدة مكان (ك) +

ويعني أسبق أول على حركة الأول من المقصدة التي تتحدد  
في صورة التوجه - وتعرف وتحدد أي من تصورات الأساسية  
المتحركة تتوضع - دور - في أسبق لحركة الاسم حسب الأساسية  
تصلاية - وشاب - ومقاومة حركة حادة

### في قلبه نور

- ١ النار فيه تطعم الخياح
  - ٢ والماء من جعبته يفر
  - ٣ طولانه يظهر الأرض من الشرور
- ومقلته تسجج

وما يكاد السبق الثلاثي المتشكل من الجملة الاسمية يكتمل حتى  
يعلن مبدأ حركة تغير بارزة في تنامي المقصدة هي لحظة الانتقال إلى  
السج والتجميع - بدلا من أفعال العنف والاجتياح - وسرعان ما يبدأ  
سبق جديد بتشكيل - نابعا من تكرار الفعلية (تسجج - تجمعان)  
ينتهي بسرعة ثم يطغى سبق تراكمي يتأسس على حرف آخر  
ومقلته - ومن الشيق أن (من) المؤشر الأساسي للتراكب - تبدأ فمن  
لسبق الفعل السابق لتستمر في السبق الجديد طاغية طغيانا كاملا  
لتسجج من لفظي شرع

### ١ تجمعان من مدول المنظر

#### خيوطه

- ٢ ومن عبر +
- ٣ ومن لدى +
- ٤ ومن مدى +
- ٥ ومن مدى +
- ٦ ومن مدى +

ويبلغ تشكّل السبق ذروته عالية من التعقيد هنا - إذ إن (من)  
يولد أسبقا منصوبة ضمن السبق الرئيسي (من مدى سبق رباعي  
تصور ضمن سبق من - أسبق وهو سبق سداسي) بالإضافة إلى  
كون من قبل بدأ سبق رئيسي قد دحج في تركيب الخمتين اللتين  
سقت بدءا تشكّل سبق رئيسي (من ثلثو - من لطي) وتضعيان  
قد سبق تراكمي في مركز المقصدة تأثير جوهري على حركة المقصدة  
وباسم - كما ستر بعد ذلك

بعد كذا - من سداسي يبدأ من جديد رباعي مؤسسا على  
لحظة (شرع) حتى كاد قد رددت لدى بدء تشكّل السبق

السداسي) ويشكّل السبق الجديد أيضا من حملة الاسم - بصورة  
تكرارية للسبق التكرارية - كما ذكر في عدد سابق

- شراعه الندي +
- شراعه القوي +
- شراعه السريع +
- شراعه الأخضر +
- الأحمر +

وما يكاد السبق الرباعي يحل حتى يتشكل سبق ثلاثي جديد  
مؤسس على التثنية - أي أنه بصور ضمن سبق سداسي مؤلف من  
(شراعه)

- كانه رزق طفل +
- كانه شرع +
- كانه +

هكذا تكون بنية المقصدة تكتمل وببداية تشكّل سلسلة من  
الأسبق - دون أن يكون بينها فصاءات لتحركة بحرة بالأسبق - أي  
أن هذه البنية - هي بلغت حدة التوجه وتطهر تكاملا في - تتجه إلى  
مقاومة الحركة التوجهية وتعليل التمرر وكبحه - وبني حجم حركة  
شابت التي بدلا من نسبة الحركة وتطيرها وتعيقها بحيث تصل ذروة  
من التمرر ويرداد تأثير كبح الحركة بامتداد تشكّل أسبق فعلية -  
بإشياء السبق الفعل الثاني في (تسجج - تجمعان) - يد أن طبيعة  
العمل هنا أميل إلى الهدوء والثبات وبدل من السبق الفعلي لا يكتسب  
طبيعة متعجزة حيوية على الإطلاق - أما الأفعال الأخرى - بشكل  
خاص في الحركة الأولى - فإنها منصوبة ضمن بنية الجملة الاسمية -  
ورغم أنها تكاد تشكل سقا فعلية (تطعم - يفرر يظهر) فإن مصداقها  
ضمن بنية الجملة الاسمية يعيق بلورتها حركات حادة وتناميها - حائق  
حزنا نرا أن فاعلية الحركة العقيمة وبين البنية المردة لتجمل التي تحول  
هذه الفاعلية أن تتجسد من خلالها

في ضوء ما سبق تشكّل جديد فعالية لأسبق لتشكلة في  
مقصده بقصى

- (أ) بعض خصائص سعة مدوله والافصح ع
- (ب) كبح حركة المتحركة من تصورات أساسية المقصدة وعاقبة

والأسبق - إذن ذات وحدة شخصية معروفة تتحد مع  
مصدرها على يد مدوله بتصوير أساسية المقصدة -  
بالجهد في مستقر المقصدة في سطر من سبق - أي (سبق سداسي  
و - سبق ثلاثي) الجديد هو سبق فعلي - سبق ثلاثي تشكّل  
مدد وحده في حده المقصدة - يتضح بدء بحث محاولات جديدة نحو  
تجاهلها من صحة السبق مشكل ووضوحه من يؤدي لأسبق عتاده  
وصانق مقصده في بنية المقصدة - إن هذه إمكانية من تعقيد حيث  
سحق دراسة مقصدة مستمرة لا يحل محاولة القيام - لا







يوسف الخال

البئر المهجورة

عرفت ابراهيم جاري العريز . من زمان  
عرفته نرا ببيض مازها  
وسائر البشر

نم لا تشرب منها لا ولا  
نرمي بها نرمي بها حجر

لو كان لي ان انشر احبي  
في سارية الضياء من جديد

يقول ابراهيم في وريقة  
معضوبة بدمه انضيل

نرى . نول العذير ميره كان  
نبرعم العصور في الخريف او بعد الثمر

ويطعم البات في الحجر  
لو كان لي

لو كان ان اموت ان احبش من جديد  
ابسط السماء وجهها . فلا

تمرق العباد في القلاة  
فراجل الضحايا

انصحت الماعل الدخان  
انسكت الضوضاء في الحمول

في الشارع الكبير  
اياكل الفقير خبز يومه

بغرق الحزين . لا بدمة الدليل  
لو كان لي ان انشر احبي

في سارية الضياء  
لو كان لي القاء .

نرى . يعود بولبس  
والولد العفوق . واخروف .

والخاطي الاصيب بالعمى  
ليهر الطريق

وحين صوب العدو مدفع الردي  
واندفع الخود تحت وامل

من الرصاص والردي  
صبح بهم . تفهقروا . تفهقروا

في المدحج الورا مامن  
من الرصاص والردي !

لكن ابراهيم ظل سائرا  
بن لادم سائر

وصدرة لصغير عملا المدي  
تفهموا تفهموا

في المدحج الورا مامن من  
الرصاص والردي

لكن ابراهيم ظل سائرا  
كانه لم يسمع الصدى

وقيل انه الحول .  
لعله الحول .

لكن عرفت جاري العريز من زمان

من رمي الصخر  
عرفته نرا ببيض مازها

وسائر البشر  
نم لا تشرب منها لا ولا

نرمي بها نرمي بها حجر





للإنسان ، الإنسان والعالم . وحقق عالم أكثر سلاماً وعدالة وسامحاً من صيرير النفس الذي يحاور الموت . فعل الصورة والتصحية وتشكيل كليات الموت في أساق نبع من حركتها ثلاث مدافع صمد الحركة الثانية من التصحية . بدت دلتا بأعيرة ، ولو كان . ومن لدل أن الحركة بأكملها . باستثناء التدخل السردي السطحي في بدت . حركة السجوى الداخلية . وتصفية النجوى الداخلية أيضاً بدت . سرد وهي لغة احتمالات وسؤالاب . لائحة تقرير وصيحتها لاسية صيغة حمه لاستنها . في مدح السمنة الحرة الإنسانية في لغة السرد كذلك تفوه لغة السجوى على تأسيس علاقات حميمة . وحودية . بين إبراهيم ( الذات المردية ) والأشياء العالم . الإنسان . من طريق التساؤل عن إمكانية تغيير العالم بالفعل المردى . بالدم . انقرون وتردحم اللغة ها بالصور التي تغرب من تعبد اجترار المعجزة ، ثرهم المعصون في الخريف ، بطلع البات في الحجر .

في الحركة ٣ تدخل السرد مع صوت آخر صوت إبراهيم هو صوت دمع من حدث تقصص . وتشكيل الحركة في درجة كبره من تكرر سى شد كابل . د . حمه لاسية ( صوت الآخر ) تكرر



تفهموا تفهموا

في الملجأ الوراء مأمن

من الرصاص والردي

كما تكرر جملة السرد .

لكن إبراهيم ظل سائراً .

ومن الشيق أن جملة الصوت الآخر تكرر هي بدورها جزء من جملة السردية الأولى في الحركة ٣ .

«وحين صوب العدو مدفع الردي

واندفع الحدود تحت وابل

من الرصاص والردي

صبح هم تفهموا تفهموا

من الرصاص والردي

هكذا تصبح حركة «كسب» بدحلا سبب كنتا لا بتطور بل بشكل «أسود» غير يقصص الصوت وحدث وصورة إبراهيم في مديات تعقب برهبة المتحركة وصعبا الخاطئة . ومع تكرار درجة اسمي حين ينتهي حدث فعليا «لماذا» «وصدود الصبر علأ لندى» دون أن تسمى الحركة التي تدور على نفسها مكررة المقصص الآخر . تفهموا تفهموا كانه «سمع» «صدى» .

و الحركة : لغة تكرر الحركة الأولى بشكل كلي . ومنحه هيا صوت خارجي «وقبل إنه الخيون» يعلق على الحدث . لكن صوت برأوه «عقله الخيون» يعنى العلاقة الحميمة بين الراوية ومن إبراهيم

متجسده في النصحه «كفى» «أى سى جزء سالى معها» «أول» (القول) «تشم» «أى سى» «سجل» «خون» «فعل» «صمدى» «موت» «موقع» «من» «إبراهيم» «أى» «مضيت» «صداقة» «كاشته» «هى» «من» «من» «صمدى» «تعقب» «بعد» «مسدود» «وبرج» «صبيحه» «حدث» «صبيحه» «لكنون» «إبراهيم» «فعل» «ما» «فعل»

تد ملاحظه جرد شدة

فى ٢ - ١ : ينصع - سرد مرة واحدة فقط بعبارة تنسب إلى صوت خارجي . وان السجوى الداخلية تفصح مرة واحدة فقط بصدور سمي إلى السرد

١ - وقبل إنه الخيون

لعله الخيون

لكنى عرفت جارى العريز

٢ - «لو كان لي ابن أشتر الخيون

في سارية الصباء من جديد»

يقول إبراهيم في وريقة

مخضوبة بدمه الطليل

وان الحركة ٣ تصبح مزجاً من تدخل السرد والصوت . أى من مقاصد السرد لصوت والصوت السرد

«وحين صوب العدو

صبح هم تفهموا

لكن إبراهيم ظل سائراً

«تفهموا

لكن إبراهيم ظل سائراً

١ - ٢ - ١

هكذا يؤسس تصحيحه «مهما» . لكن تعامل معها حيوية عبيد . فلا يسمح للأساق بالتصحيح على صمود وحده بل خفي شرطاً حوريا هو إحلال سق عند نقص حيوى في نحو التصحيح مسجلة النوع على السور ومدحجة بل لأساق بيده «أى» «رعب» ذلك . تظل «أد» «على» «الأساق» في «أمر» «محددة» «حيث» «بش» «من» «علا» «المكانة» في «مصدود» «بنة» «موتيرة» «بصق» «كن» «صوف» «مبا» «خرف» «آخر» «لغة» «إبراهيم» «المتحركة» . القنقة مسائلة انصويه على «من» «بعض» «عمل» «الإنسى» . تلف تشبها لغة البروه «سعة» «مashed» «وع» «ه» «اتصاديث» «ما» «أسمه» «في» «داسة» «أخرى» (بمحدود مسدود سوبر) «أى» «حي» «خير» «المتحركة» «إلى» «درجة» «أسمى» «ويكون» «فاعلة» «تصدد» «صاء» «حركة» «(أى» «التكر» «(١ - ٢)» «لحدث» «مركزي» «لكن» «ما» «له» «من» «فرده» «وبور» ««معين» «حيوية» «إبراهيم» «أخوة» «بل» «أحد» «إبراهيم» «بومى» «ووجود» «أخرى» «بل» «الرمس» «وبل» «المحطة» «بل» «عصا» «آخر» «أخر» «من» «أحد»

فدوریه جوهریة فی حدود تقصیده بوجود لایسی . ذو .  
مادریة فیه فی . واحد . مع . کسوف . علاقه . خفیه . من  
عمر . من . کتب . من . من . من . من . من . من . من . من .  
کون . من . من . من . من . من . من . من . من . من . من .  
من . شکل . صبی . من . من . من . من . من . من . من . من .  
مادریة . جدوریة . فی . لایسی . وحب . لآخر . وهدد . نقیة . من . تقصیده  
لغفل . من . من . من . من . من . من . من . من . من . من .  
من . من . من . من . من . من . من . من . من . من . من .  
من . من . من . من . من . من . من . من . من . من . من .

تشکیل بیتہ مقصیدہ . کہا اصبیح جب . میں تداخلی اساقی تلوک  
علی دام . منامیہ میں سرد ہی نصوت . ومن نصوت ہی نصوت .  
ومن نصوت ہی نصوت ہی نصوت . ومن نصوت ہی نصوت  
لامکات

دبعضی ہی "تقصیدہ سنتی" تھائی ، بدی یکساں نہ پہنچا ۔  
 حالانکہ اپنی تحریر جوہریاں ہی مساز مینہ "تقصیدہ" و بعضی حد  
 سے حصص سنتی تھائی ہنسیکی "حرکتیں" الاؤں و لاجہرہ میں "تقصیدہ"  
 دہی پتہ کی سنتی تھائی میں مساز تھانہ فرغہ

من العرب و لردی

۳ - ربط

٨٥



من فداؤد يوسف حيا شكل حيا ... مما جعله حدير ... اسمة مستندة  
منعته امي ... تاج الترحمة بقام ... مستقيم ... وان بقوه ...  
ياحشون الحروب ... يشاء ... اسمة ... حادد ... وعنده ...  
٣ - ٦

أدونيس

أرض بلا معاد

حق ولو رجعت يا أوديس  
حق ولو ضاقت بك الأبعاد  
واحرق الدليل  
في وجهك الفاجع  
أو في رعبك الأليس  
تظل لربنا من الرحيل  
تظل في أرض بلا معاد  
تظل في أرض بلا معاد

حق ولو رجعت يا أوديس .

حرى . تبدأ من شريحة الاطلاق في الشعر الجاهلي . واشتدت إنياء في  
دراسة بعض السائب ( وهي حديد ) كمناد متعصب في دسيا إلا في ذلك  
مخرج في سبى آخر غير الدراسة (خاصة) هي أن الحركة الأولى من  
القصيد تكون بؤرة وجودية (دلالة تعريية تركبة تسمى منها القصيد  
بما يتشاورها ودائريا معبئة ومكثمة خصائص في الحركة الأولى من  
تكون حبيب وعيه وتكون عند خط من التسمية . تسبقا على  
مستوى نصوري إلى الحركة الأولى المحدد . أولا . صيغة العلاقة بين  
الآن والذات المعينة (إبراهيم) (جاري التحرير) . ثم تنامي هذه  
العلاقة في المقطع الثالث والأخير بشكل خاص . حيث تنفد الأثر  
يقص بالأخير في رؤيه إبراهيم (عند الحروب . كني )  
وتحدد حركة لأول ثاب . صيغة العلاقة بين الآخر وإبراهيم  
« به . ينقص مؤداه وسائر اشهر من لا شرب من لا ولا يرمي به حجر )  
ثم تنامي هذه العلاقة - ١ - في تحول صورة شعر في ينقص مؤداه في  
المقطع الثالث ب كماله حيث يقص إبراهيم مؤداه . وينقص الله - و -  
٢ - إذ يقتر الآخر عمل إبراهيم (وبال به الحروب) أنه على صعيد  
سيرة ياعويه . فإن حركة لأول يوسس لغة الأنساق وتعمل مكنة  
سائيا لغة القصيدة . ثم تنامي القصيدة في حشد لغوي بين حشد  
لاكثر غير كونه بشكل من تكون لاسي والعلاء وبه . حشد  
وتشابهها . وعلى مستوى الصورة الشعرية تجمع الحركة الأولى من معبئة  
شخصية إبراهيم . بعد اليوسس انصد في لغة بسيطة مباشرة ولإعلاء  
آخر محدد في هذه الصورة الشعرية (بتر يقص مؤداه) . ومن هذه  
الصورة تنامي القصيدة بضمي عند صورة السائل (الله) . مارة  
عبيد . ترى حروب المدير ميرة . يعود يوجيس (ابن) . محصورة  
بده . تضليل . ودمع . وعرق . عرق الحبيب لا بدعه بدل )  
وتتحدد من غير ماني وسائل في صورة السائل (حت وان) من  
برصاص (الردى) . كذلك تخفق الحركة الأولى حشا بالرمز المستند  
التحويل (عرفت ... من زمان) ثم يعود هذا الرمز إلى البروز بصورة  
معينة أكثر متدادا (عرفت ... من زمان . من زمان )

وأخيرا . إن المقطع الأول يع . يشعب . من طبع الوحدة  
(٢٢ - ملحق) حركيا ورجحها . ويذكر الوحدة (٢١١) .  
مستعمل ) إلا أنها يتعين إبراهيم (اسمه . وصفت . بتر يقص) . ثم  
تأتي سيرة القصيدة الإيقاعية تناميا وتعميقا وتكتيفا للوحدة (٢٢) مع  
ورود مائر الوحدة (٢١١)

وعلى هذا صعيد لا بد من أنه صاهر حشد هي أن الحركة  
الأولى مستندة بوحدة ٢٢ - ٢ (مقطع صوتي إيقاعي) مرتبطة بطول  
الرمز . ثم تعود هذه الصاهر . إلى حروب في الحركة ٢ في سباق مشابه  
ويعود يوجيس (ابن) .

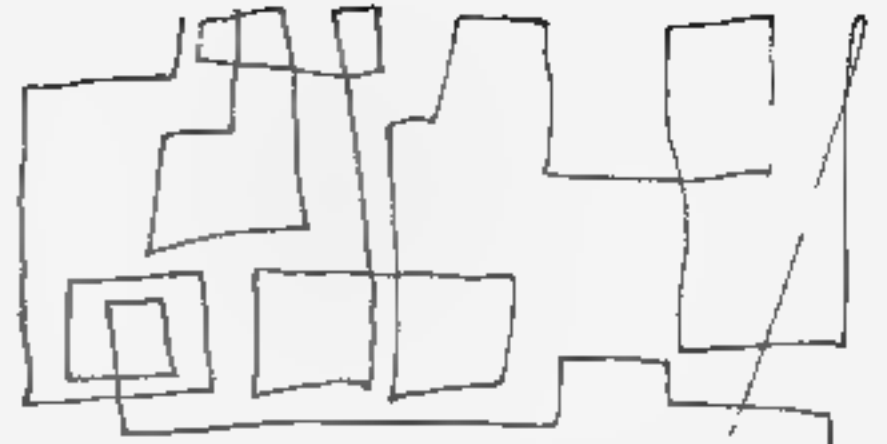
سواء خصائص تكون به قصيدة غير انشائية . معيضا .  
حد بعيد . الحركة الأولى . وتكون في نوع تشبه ذات صيغة دائرية  
وعلى ذلك . يعكس ١ - في ش . حشد الحركة الأولى غير  
تقصيده و - ٢ - في صورة الحركة الأولى في مابة تقصيده . مشكلة  
بذلك ذروة معبئة به حيث تسير وتنبئ حيث تد . وقد انتقد من  
به القصيدة أمية حشد في الشعر . شكرا عام كما أنه نكر في عدد

تتألف القصيدة من جملة واحدة هي جسة الشعر (و + فعل  
شعر + جواب الشعر)

وتتدرج تحت فعلها الأولى تفرعات ثانوية . مما يعنى فيها الذي  
سلسلة من التكريرات

بل ان حشد الشعر ليس مصنفا بل شكومة . لادو حى  
هذه الخصصة تمنح شعر توم واحد حشا . يدوم - فهي يدوم  
يرجع إحدى إمكانيي شعر شعر . وهي (امكانية الاحبة  
(الرجوع) . تعنى في هذه الإمكانيه موزونة سيجب سببه سبب  
الكتابة حرى . جعل مقصود . فعل شعر تمكن محقق  
صهر . كتب حشد عاجز عن بعد شى من قصيدة قصيده  
حروب الشعر

من البدء إلى ... سبب من قصيد بين مكايه حشد فعل  
شعر . وشرح حشد . كى هذا ... من تصيح غير دلالة في صهر  
تعمل . هذه حصة الشعر . حى . وصيغة حروب شعر . من  
يسوى من الحالتين . لا تخفى وأحشد إذ يتوذك حشا في نهاية  
في سببه . . اثبات على حاة وحده لا معبره . كات والله في  
حشد الفعل . وتبقى والله بعد



وتقع التمسدة ، على صعيد برميه - حركة - من نصيب  
 التمسدة الحاصدة = ( ) وندس - يح - من الرحيل في أرض بلا  
 معاد - في أرض بلا معاد ) وهي حصة سابقة على فعل ( الرجوع )  
 والتمسدة ( ) التي يتفرع عنها - معبر - ( ) - ذات ثابته  
 لتعمل تكن التمسدة تسمى هذه العلاقة (حجمه من التمسدة ) و  
 ( ) وتسمى - مكانيا - كسوف - ( ) هي ( ) في  
 العمل تحقق في أن يصبح مصدر الحركة والتغير وتعمل مقصد ثابت  
 وتكند الحركة وهكذا تقع المعبر في تمسدة - وسين - فعل من  
 صيد

تتمسك التمسدة الخوذة حصة شرف - ثم يوب - من  
 على كل مسرى من مسرى به التمسدة فعل سرور - بلا  
 من واحدا - بل به تقسم إلى - يبين مقصد - حاد - واحد  
 ( يست التمسدة في الذات - أوديس ) و آخر خارجي ( يست التمسدة  
 في الخارج - الأبعاد - دليل ) - بلا - التمسدة - يست التمسدة  
 إجابة - إذ بها تصبح هي بدورها - عودات معنى - كل  
 دليل يعود إلى النتيجة ذات

البدل الأول رحلت به أوديس

البدل الثاني ضاقت بك الأبعاد

واحرق الدليل

(بلاحظ أيضا أن البدل الثاني يعبر عن جميع الخريف  
 (الأبعاد) والمفرد المذكور (الدليل) ، دون أن يكون مسيطرة عليها  
 على صعيد الذات وتعتبر تصرفه مشادة ، يركب موجودات في  
 التمسدة في مردوحات

ضاقت بك الأبعاد

واحرق الدليل

في وجهك القاصع

أو في رعلك الأيسر

ويكون جميع الدلائل لا بدائل حقيقية بل مكروبات يعبر  
 الحركة الأساسية وهي خلق من الذات وبعد - فاعبه كونه محكوم  
 - حتى

تألف جواب الشرح من سر ثلاث - خصيصه لأول هي الذات  
 وخلق الذات والمكبنة (تاريخ من الرحيل - من بلا معاد - بلا  
 معاد) - ونسب - في فعل الحركة - رعه - أن مقصوده الأساسي هو  
 الرحيل وهو فعل الحركة الذاتية

والرحيل يتحول نأحا ، لا عمه حاصد - ودلله فعل يوجد  
 في هذا السر هي دلالة الذات وبقاء التعر ورميه (فصل )  
 وتعتبر الذات عن طريق الثانية - مرة - زمان - مكان - التي يعبر  
 صفاها لأن لا في الحاضرين مقصدين - بل في الحاد واحد هو تأكيد  
 المكبنة عاثرمان التاريخ - بعد مستر سكيل وكنس - مرصد  
 ناشات لا يمكن إحصاءه لتغير - والأصل (التي تنكر) تنجسد هي  
 ثبات مظهر بشد الإنسان إليه مستر - باد - فهي أرض بلا معاد وبلا  
 معاد - نفس معروية عن الماضي والمستقبل - متصعة عليه - أن ثمة  
 دون هوى تسطع أو تدخلها في سباق تغير

كما يتفق ثبات من سمي ثباتاً صلبة أخرى هي الأرض .  
 يتحدد هذا البدء (بحر - مكان - رحيل) حصاً . أي أنه سلب من  
 ماثيته وحركته . وسببته ومعبرته وحد في طعنه صلبة جمده  
 مستقرة استقرتاً مصداً

أخيراً ، يتعمق الثبات في تأسيس الثباتية الضدية معاد / معاد التي  
 نشد المستقبل / الماضي . مكانياً ورمانياً [المعاد نقطة رمائية في  
 مستقبل . ومكان مستقبل (أرض المعاد) والمعاد نقطة رمائية في الماضي  
 ومكان ما مضى (مكان الانطلاق والعودة) ] أي أن هذه الثباتية  
 تتواضع مع ثبات التاريخ لأرض . وهذا التواضع ينعكس بالثبات واستواء  
 لحركة التابيع من انتهاء العلاقات بالماضي والمستقبل زمكانياً .  
 درجاتها الأسمى وتزداد حدة الثبات بروزاً في الطبيعة التكرارية .  
 صوباً لمعطيات بلتين تشكلا الثباتية التصورية (معاد / معاد) وفي  
 لترتيب المكان لها (المعاد أولاً ، متبياً . ثم المعاد متبياً - حركة من  
 لمستقبل إلى الماضي) كأنما النقطة الزمكانية الماضية تصبح تكراراً للنقطة  
 الزمكانية المستقبلية . والعكس بالعكس . أي أن الزمن ، التعبير عن  
 إنهاء نهائي

### ١ - ٣ - ٦

هكذا يكون ما تؤكدته تفصيده هو أن نتيجة الحركة هي الثبات  
 بيد أن هذه الثبات هو ثبات حركة / رحيل أي أن التفصيد تؤكد  
 فريده عن صريق مفردة صلبة فعلية . فالحركة التي بوصف هي حركة  
 رجوع ذات قصد . ذات وقفة وصول محددة . أما الثبات فهو ذات حل  
 حيل . ث . رحيل حدث وفتق ومدمره لا تسبى . رحيل يكون مراد في  
 ذاته في حركة مدائه التي تلتها

وفي هذه المناداة الصلبة مرجع تكلا التعميم من مداليله الأصلية .  
 كما أن أروع جملة بشرح من مصابب الأصلية . وكما تفرغ  
 موحودات تفصيده لأخرى من مصابب الأصلية لتتح مداليل حددته  
 [بحسب ذلك بصورة باهرة في نقضة ذكرت في قليل هي تحويل البدء  
 (لدى لا يذكر كنه قائم صلب في الأسطوذا) إلى رحل حدودي  
 يسى رحيلاً لا في البحار . كما هو في الواقع الأسطوري . بل في  
 الأرض في مناداة صلبة تبح من رؤيا الثبات في التفصيد . إذ  
 الأرض ضمن قديم على حشد مفهوم ثبات من البحر

### ٢ - ٣ - ٦

نحدد معاً تفصيده وعلاقته بحركة ناشات في . في الأساس  
 بصورة موصوفة مداليل . ويصبح تفصيده فريدياً به ذات شكل  
 تكرار في حل وسطها جوهر ثبات وسبقه الذي حدد ودس . ويحل  
 صوباً (مداليل وديال) فعل بشرح الفصح من إمكانية الاحتق  
 وتكرار فعل التبرج في ساحة التفصيد مكتسب لعلاقة الحركة الثبات  
 صلبة معجدة أي . . فصح ذات حركة طاعية بد . حركته  
 ساحة في رسم الذي حله جوهر الثبات . فهي حركة بلادة  
 جوعه . تؤكد في البداية ديمومة الثبات وديمومة الأخرى إلى الحشد  
 عن وضع واحد . وهكذا ينصب التفصيد عونه بفتح وسطي جود  
 سدر . وديال مشكلة سة برانية حول فيه التفصيد في حركة منحبه في

تكرر من البدء وانتهاء . مداليل الحركة الصلبة عادة . معبقه ثبات  
 ومادته حركة خارج التفصيد

فعل بشرط (حركة بصرية) ثبات

فعل بشرح الحركة بصرية في يخصص جوداً في سب  
 في الثبات

وبذلك يصبح الثبات هو حقيقة لتعميم بالحركة مدية .  
 واحصية معجدة ساحة بالحركة باشه - به - في . حركة بصر في  
 لدية دائماً وسبب . بصب جود . . . . . بصر . بصر ثبات حدد  
 بدء

### ٣ - ٣ - ٦

بكنه تفصيده . إذ . فاعية ثبات . تعمير . لاستمر  
 الرحيل . وبكنه دلالاً من سجداء الحركة على حركة وتأكيده  
 الثبات التابع من عمو فاعية الحركة الأساسية (رحيل) وجود  
 رحل . لا معنى بر من عابر سبب . بل معنى شريح ذي لاستمرارية  
 واحصو . هكذا يتحول التاريخ في حصول أرض وتعمده دلاله الفعل  
 الحاضر (الرحيل) ويفقد القدرة على تعبير تاريخي ذلك . حركة في  
 تفصيده مشروطة . سلك . بصورة على إمكانية حدوثها

فالتفصيد . إذ . تؤكد الثبات حتى في سياق الحركة . و .  
 بمايها هذه المعايير بدليل وصيغة سب في سب . فاعية ثبات  
 وبصلب وكبح للحركة أي به حكمه صيغت . يكون هذا التفصيد حدد  
 برؤيا التفصيد جوهرية . وجسد هذا إلى درجة يتحول معها في عنصر  
 دلال في سبب . ذلك أن ثبات التبعي تركيبه هو بقده فاعية هي  
 عليه . وتكرارها تعميق هذا التقاء وترسيخ له . ويضع هذا ترسيخ  
 ديونه في السبق الثلاثي (التي جعل مركز التفصيد . بشكلاً في .  
 واحد جود بشرح وحركة التبرج فيها) . إذ يمتزج تفصيد سب سب من  
 التكرار السبق مع مصموم التركيب التكرار . أي صورة الأرض برصحة  
 المستقيمة التي لا معادها ولا معادها ويريد من حده هذا التوحيد يكون  
 السبق يتوه على الأدلة (في) (أديس في أرض) التي تستمر موجود في  
 السبب مصلح بالحركة

ومن هنا معلومة سبب التكرار في تفصيده داخل السبق وخارجها  
 وعلى مدالة الإحصائية سببة لثابتة . بصر إلى أي مدى يفتح  
 التكرار (في ثبات وديال) يكون لاسبق لثابت

ثبات تفصيده من ٤٦ وحدة عونه (Morpheme) أو  
 من ٤٦ جود عوى (على حشد مجرد) وتشغل هذه الجوارب - ٤٦  
 ٢٤ وحدة عونه فعبة (أو ٢٥) . إذ عبرن معاد معاد وحدس  
 مختلفين عام ومستقلتين معاً . أي في الواقع كداليل (الأسس)  
 و أن سبب التكرار عونه حدد . إذ يكاد يكون كل وحدد عونه مكررة  
 مرون [على حشد سبب  $\frac{46}{47}$  لا على حشد فعلي . إذ . ث . ث  
 وحدت تكرر ٣ مرات (حتى ولو) . وحدت تكرر ٤ مرات  
 (بطل) . . . . . وحدت التكرار فعبة برى . بوحدة هي  
 بشرح الحركة على شبح سبب . . . . . وحدت التي تؤكد ثبات هي  
 الفاعية في بكره . . . . . وشكل هذه وحدت مؤسدة ثبات "تعميم غير  
 صلب في سباق مكررة

تمة مؤشر حر . ذكر سابقا في سياق مختلف . هو هذه القصدية وهدفها . عن قصورها . بالوحدات المعنوية ذاتيا . ذلك أن القصدية . مبدء صريقة . تظهر ( حركة ) محاصره بالثبات . أي أنها تظهر مقصودا . حركية . خصوصية المركبة ( شاميه ) محاصره بالثبات الذي لا يعبر ساحة حدوث . مقصوده . وبؤدى هذا المحاصر وظبعة أساسية على صعيد عميد حركة المقصودة في رؤياها الجوهرية . وفي سنها الميراثية . حيث أن كون فعل شرط بداية المقصودة وساية لها واحتلال جوب شرط مركز مقصوده ثبت مقصور حواس ( بقده أوديس على حانه ولا يعبر ) فبرائته بين حدين لا يمكنه الاتصال حرجه . وعمل من بقطة . بدء بقطة ساية . ومن بقطة ساية بقطة مبدء . محاصره حركة أوديس ضمن دائرة معنوية . ومبدء يحث حواس الشرع حيز النتيجة النهائية بحركة فعل شرط في مبدء مقصوده ( وهي ساحة تؤكد الثبات ) . ثم يحصر دلالة حركة فعل الشرط في مبدء المقصودة ملبيا إياها . ومقدما النتيجة مسقة بحركة قبل تشككها . ومؤكدأ لا حلاوها وعجزها عن أن تكون قاعية تعبير

#### ٦ - ٣ - ٤

تبع رؤيا عدم سى تحديدا مقصوده من لإيمان بالبحث والتساؤل ومعموره ونفق بوصف ندومع بالحركة الحية المتحاذرة الراضة للقبول والحرر والثبات . وهي رؤيا بلورتها فئة من المثقفين العرب استجابة ضعيفة ولوع التحدي والاستفهام في ثقافتهم العربية المعاصرة والاستسلام لشكري سمعيات النورثة هذه الثقافة . وبشكل كامل تصور محور أساسى من محور رؤيا أدونيس للعالم . متجليا في رموز معقدة أحياء . وفي دوات أسطورية أحيانا أخرى . وفي لغة مباشرة وصادرة . بيد أن هذه الرؤيا انطلاقا المكتسبة التي تقدر للقلق والتساؤل وبرهمن تكامل ( كل أكبر موت . يقول بفت بولوا ) تحمل في جوهرها بدور التفاسات فى شرح العالم الذى تتلوه به العالم عصى لدى عصى فيه حركة يثاقها عصى سبة من ثبات انطاعى والتكرار . ولأعتراف الدائم . فارجيل والبحث لا يمان في سياق لغت مبدء . حيوى حرج . وعصى حركة متفجرة لمواقع . على اتصال حلا . تصورا عقائديا . بشكل وسيلور في سياق الحمود ( شحمر دور أن يتحول قاعية حقيقية

وتجسد هذه الرؤيا المشرحة في المداقة "صديه العصفه انى حله . عن اسجده حركة تأكيد الذات . وكون ثبات المؤكد . بحركة . ثم تنوب بحركة في سول ثلاثى تكرار شمه مطلق هو . حله . تنصير بحركة وقصبا آخر

#### ٧ -

حتى لا يربط هذه الدراسة شكل الأساس من خلال عصر لتكرار مسطوحى تركيبيه كاهمه . وهذه حقيقة . فإن الدراسة تؤكد سلامة مقصود . بحركه انى يقوم عليه حيز كوكوبى الأساق . عصى . بحاصره عمده انشراح . كى دراسة التكرار . يمكن أن تتجه إلى مسخر حرجى . عصى . اعاصر مكرره صوت . ودلائل . وإيقاعيا . ضمن سبة مقصوده . حتى حتى لا تشكك أسفا كامله . ويمكن أن

سمى هذا النوع من التكرار "التكرار الحر" . أو "الأساقى" . تعبيراً عن التكرار السبى

بملاحظ لوكمان في دراسته شديدة التقصى للتكرار . " أنه بمادة . أى نص يتشكل عبر الصلة الوصفى بعدد محدد من عناصره فإن وجود التكرار أمر لا مفر منه . بيد أن من الطبيعى أن يؤكد أن كون التكرار حتما لا يسلب القدرة على الانشراح بالدلالة . وتصبح إحدى مهام النقد التحليلي الصعبة هي اكتشاف العوامل التي تمنح المحتوى طبيعة دنة . وعنده من أن يكون اعتباطياً . أو آليا صرفا .

بدراسة التكرار الحرجى نص يوسف الحار . مثلاً . يظهر من بين

١ - الحجر ، ترمى ساء . ترمى ساء حجر  
ويطلع الثبات في الحجر

٢ - سائر ، وسائر البشر  
نور لا ترمى ساء . ترمى ساء حجر  
في ساءة الصاء  
حول المدير سيرة  
لكن إبراهيم ظل سائر  
بلى الأمام سائرا  
لكن إبراهيم ظل سائرا

٣ - بعض ماؤها  
بحول المدير سيرة

٤ - بقول إبراهيم  
وقيل إنه المحبوب

ويتجلى . بسرعة محدودية التكرار الحرج . حتى حين يسجل التكرار الدلالى لا اللغوى فقط ( ماؤها / المدير ) .

#### ٧ - ١

تكشف الدراسة الموسعة أن حتمية التكرار قانون من يحكم العمل الأدبى . لكن التبعة للدهشة هي أن التكرار الحرج . رغم أنه يبدو متروفا . أقل بكثير في حدوثه في سبة نص . من التكرار السبى . أى أن ثمة انصافا عسونا . ضمن قانون حتمية التكرار بسب محدودية العناصر . بين التكرار وبين تشكيل الأساق . ولعل هذه الظاهرة أن تكون للميز الفصل للغة الشعر . ذلك أن التكرار الحرج قد يحدث في النص العادى غير مرتبط بتشكيل الأساق<sup>٢٧</sup>

لكن هذا الحدث قليل . وما يكسبه بدرسه . مبدئاً . دو صيغه مثيرة للاهتمام بسبب الاكتفاء التقصى . وبأصوغه شكل قرصية مبدئية

وإن التكرار الحرجى النص الشعرى بدر . وحين حدث التكرار فيه يحدث مرتبطا بوجود سبة مسقة . مكر . مشروط بوجود نصية . العناصر المتكرره . على النحو الذى تصفى<sup>٢٧</sup> في أساق بيوية . وقد شير هذه القرصية . بإد توجب . أن أن يعقل الإنسان لا تنقل التكرار . إلا في تجمعات بيوية مسقة . وأن تسه مكر . حرج محدود

وعلى كشف هذا جانب أدبي - فني - بصري - تعبيري  
الكثير مما يؤمن به الآن عن صفة خلق الأدبي عن خصوصية  
والغنى وروح النص وعقيدة أدبية ونسب لثنائي - مع  
من مضروب بقدر بين الخلق الأدبي وبين سرية المثمرة إلى درجة  
تصوير في تكديف على تنفرد والإبداع (كم حدث مثلاً في أدبيات  
وم تسمى من من تصورات الصناعة الأدبية)

٢ - إن يبدو من هذا جانب منه ليس له معنى في وجود  
في نفس وجود هيريك لا علاقة دلالية له ومن رؤى جوهرية  
مع - بل على عكس - من ذلك كسب مدرسة - من ميدي  
يسو - من مع - ديمكي ، وقد قد يعني بروي - من مع -  
التفصيل - أو يعني نموذج روي وجود الحركة في سياق يشق من تصور  
حركة حاد - وقد حياء حركة النص في سياق يرتبط بالثبات  
والمحدود - محولا إلى عنصر دلالي مع في بنية النص

٣ - إن هذين العندين اللتين (التي / الديناميكي) دور أساسي في  
خلق الأدبي جديراً بمتابعة التلخيص والاكتمال لكي يتحقق فهم عمق  
للأساق - ولعملية الخلق الأدبي ذاتها - ولبنية التفكير الإنساني نفسه

تكشف دراسة الأساق - كما جلت في التخصيص اعلة - أبعاداً  
جوهرية لبنة القصيدة - وآلية تشكيلها - وطبيعة العلاقات التي نشأ فيها  
حقيقة تتابعه من النص عبر علائق التشعب والتضاد - فتمكين  
لعمولة والدلالة والعمولة في بنية متكاملة - ولعل أكثر ما يفتح الصورة  
لدراسة أهمية أن تكون ما يلي

١ - يبدو - بعمية غير متوقعة - صرحاً بشكل جيد لا  
خصوصية النص أو المادة العمولة التي تشكلت - والحركة التي مع  
من - بل من النص الإنساني نفسه وتمكن هذا المعنى - من -  
أدبي (رأى على أدبي) ، وبين هو حياته تجمع نص حسي  
تركيبات سبعة (ثانية ، ثلاثية ، باهية حياصة ) تكون ليس  
إنسان في دور صاع ويصير شئ ، التي شروحه الخاصة المتعد من  
آلية تشكله وحلله ، وبكلا حركيته التشكيل والاحلال تأثيرات عميقة  
على صيرفته في تثنائي - تفصيلية والمادة اللغوية والتركيبية التي  
يعلمها - ونمة أحول لا تعدو بنية القصيدة فيها أن تكون تشكلاً واختلالاً  
سقي ثلاثي واحد ، أو لسلسلة متتابعة من الأساق

## هوامش

The Hidden God. Routledge & Kegan Paul. London. 1977

Essays on Method in the Sociology of Literature. Tekn press. (St. Louis  
1981)

ترجمة د. جابر عصفور - دمشق - عام ١٩٨١

الطبعة الأولى - ٢ - ١٩٨١ ، ص ١٠١ - ١١٢

(١٢) فهدا ألي حيفا - د. إدريش بروت - ١٩٧٩ ، ص ٢٩ ، على غرار

(١٤) د. د. ش. د.

(١٥) ك. حبيب - د. صلاح فضل في مناقشة الدراسات بغيره في البالية في اللغة  
الأدبي - ص ٣ - مطبعة ١٩٨٠ ، بقدرة

(١٦) جوان بلر شاكر الميالي - د. البود - ١٩٧٣ ، ص ٢٣٣ - ٢٣٤

(١٧) Aspect of the theory of syntax

MIT Cambridge Mass 1965

وتمثل نموذج من - حية الاحية ، وعرف احية الفعية - وحقق بقدرة د. د.  
د. د. د.

(١٨) راجع من اجل تحديد الوحدات - كمال أبو ذيب

في البنية الاباقية للفكر العربي - د. البود - ١٩٧٤ ، ص ١٠١

(١٩) راجع - د. جابر عصفور - د. البود - ١٩٧٤ ، ص ١٠١

(٢٠) الاعمال الشعرية الكاملة - د. البود - ١٩٧٩ ، ص ٢٠٣ - ٢٠٤

(٢١) د. د. ص ٩١ - ١١٩

(٢٢) في الشعرية - د. البود - ١٩٨١ ، ص ١٠١

(٢٣) G. Genette Introduction à l'Architecture du Texte Paris 1979

(٢٤) جوان إدريس - د. البود - ١٩٧٩ ، ص ٢٠٣

(٢٥) د. د. د.

(٢٦) دليل دراسة للغة - د. د. - أن تكشف الفرق البيني بين الفكر حيا والفكر في لغة  
الفكر وأن تؤدي إلى صياغة مبدأ بيوي يصور دور الفكر في الشعرية

(٢٧) ترجمة للفترة لمصطلح (Syntagmatic)

(١) راجع - د. البود - ١٩٨١ ، ص ١٠١

Victor Erlich Russian Formalism History Doctrine Moscow The  
Hague 1955

Tom Benard Formalism and Marxism. New Aspects. Methuen  
London 1979 Ch. 3

ويشكل خاص دراسات بولان

Jury Lotman. The Structure of Artistic Text Michigan up And  
Arbor 1977

(٢) راجع - د. البود - ١٩٨١ ، ص ١٠١

Mukarovsky The word and Verbal Art Yale up. New Haven and  
London. 1977 chs. 1-2.

وكان

Standard language and poetic language in 4 Prague School Reader.  
ed. Carving Georgetown up Washington. 1964, pp. 17-30

(٣) راجع - د. البود - ١٩٨١ ، ص ١٠١

Describing poetic structures in Structuralism, ed. J. Ehrmann  
Anchor Books. Garden city. New York 1970. pp. 188-230

(٤) راجع - د. البود - ١٩٨١ ، ص ١٠١

Structuralist poetics Routledge and Kegan Paul. London. 1975 ch. 3

(٥) ص ٦٠ - ٦٧ شكل حيدر

(٦) ص ٦٠ - ٦٧ شكل حيدر

(٧) راجع من البنية الشعرية - د. البود - ١٩٨١ ، ص ١٠١

(٨) راجع - د. البود - ١٩٨١ ، ص ١٠١

(٩) ص ٦٠ - ٦٧ شكل حيدر

(١٠) راجع - د. البود - ١٩٨١ ، ص ١٠١

(١١) ص ٦٠ - ٦٧ شكل حيدر

(١٢) راجع من البنية الشعرية - د. البود - ١٩٨١ ، ص ١٠١



# التفسير الأسطوري

## للتشعر الحديث

أحمد كمال زكي

(١)

لأكثر من سبب - عند أكثرنا عقلانية - بحثت الأساطير إلى الحياة بعد موتها بين برالن العلمية . وكانت الأساطير تعنى مجموعة من تفسيرات خيالية غريبة اقترحها الإنسان الأول في مواجهاته للكون . وفي جانب آخر مالت الأغلبية إلى تأكيد استمرارية الأساطير على قاعدة وحدة الوجود التي لا تفهم . وفي ظل نظام لا تنقطع فيه سلسلة التوالى حتى يمتزج الحاضر والماضى والمستقبل ، وإذا الحدود بين البشر جميعا قد أصبحت غير محققة المعالم ،<sup>١</sup> وبطبيعة الحال تكون لأسطورة لها طقسا أو كهانة . كما تكون خرافة قصصية Legend تجمع لغتها التصويرية ورؤى شعرية أو شعرية يعترف العلم بأنها وجهات نظري الطبيعة والحياة . ومن ثم أكسب المتخصصون في فروع المعرفة على دراستها وتحليلها فأصبحت حقا مشاعا عند الأنثروبولوجيين والسيكولوجيين والسوسولوجيين والهيويوجيين

وليس يعنى كثير هذا الحديث على أية حال ، بل ربما أفيد فائدة أكبر - كنافذ أدبي - من ماكس مولر وبلفي وجاستون باري ومع ذلك لأشد من الاعتراف بأن المدرسة الأسطورية الحديثة - وهي تسمى بمراتب التحقير القديمة وخرافات القصصية - تحفه ربما من بعض الأسس انحصارى ولو في حدود التداخل لعب archetypes ومن يكر على أى حال أن يسان العصر الذى يبدع من مفصيح قصة فكرية - أن يعه وسلوكه - بأحد من قبل ذلك<sup>٢</sup>

ولا كتب العلماء بين الأسطورة والشعر لا مشاحة فيه وكلاهما لغة واحدة وجدت في كتب الآلهة الأولين وشهدت عليهما تعاونه المكمل . وهذه المجموعة - أصبح من الضروري أن ينضم بها الأدب في هؤلاء علماء معسدين بحصلايه الديانة - ولا سيما في صدر عهد كارل يونغ في عصره عن اللاشعور الجمعي . وجموعه من علماء اللغة هو حوسبة الدعوة بالأساس على أساس متقدم في دائرة البحث "موتوكلو" وقد نجحت هذه البحوث بظهور الأنثروبولوجية المعاصرة عند نث - كلود ليفي ستروس

من يرى أن العقلانيين ميتا كانوا على صواب عندما رفضوا  
لأساطير قوتوها . ثم عللوا بعد أن تبينوا أنه قد لا يشق على المرء أن  
يقبض سواء شكك في الرمز الأسطوري من تجرأت لتعليقه ، أو حذر إنسا  
عن صريق اللاوعي المحمى جيلا بعد جيل .

أمن ربة الشعر إلهامه  
أم الوبر الأرقى الخيون

وبقول أفونيس

في الصخرة المخونة الدائرة

تبحث عن سيريف

تولد عيناه

فلا عذ أنكر من تلك الإلهام وهي وحده . لا أسرى  
عبد من معارف - تتحول إلى مجموعة من حاسيس يمكن حيا  
التي جعل الإمامة وحده قصة حبة . وقد تفقد بعدها السرى  
بطريق الخرافى بوجه عام

في الخليل لا يسمو الرمز الأسطوري خارج علاقاتنا الاجتماعية  
وعادة ما في الأمر أن الأسطورة نفسها زمرة من الرموز - يمكن فيها  
بدلالات معينة - لا يراها بعض الناصحين والواقعيين فاسه للتداول  
Communicable أو قد ه على التسع شئ . وقد تما حرص بوضع على  
ب يوضح ما تبين رمزهم عن صريخ اللاشعور . وليس عن صريخ  
المعكر أو منطق وهذا معنى أن الرمز الأسطوري محار على حواس و  
تئين حدسي Intuitive Representation حسب أليينا إذا أحب  
نصير بيوتته الخاصة

...

غير أن هذا الرمز - ويكتفى في استخدامه بلفظ واحد أو بذكر اسم  
إله قدم كتصور أو فعل - كمن باب يمتد إلى محط "شعور كل إحداث  
للمدركة لدى مثلا في سبب بعد أن الإشارة إلى محور تعنى الانتعاش أو  
البعث . وأن ذكر آلام المعذبين الذين حلت عليهم الملعنة الأبدية ليست  
لا نريدنا بعد مات سيريف

نور دن أو سيريف قيمة سيميوسية في الحقيقة . وبصبح كل  
مهما علامة أو مطلقا لخيالات يقتضيها التعبير التي أيا ما كانت أدوية  
وليس من سلطة المنطق أن يحاول تقوم هذه الخيالات . وإلا كان علينا  
أن نرفض كل رؤى السباب الذاتية والملاذلة وهي تجمع بين المسح  
ونور

حبل للعباع أن كاهل المسبح

أراح عن مدنه الحجر

فسار يبعث الحياة في الصريح

ويبرئ الأبرص أو يمدد البصر

وبعث الحياة - يقصد الخصب - هو نور . لكن الشاعر في  
تعبيره مع رمز المسيح . يمددنا من أن جعلها كبيرة واحدة . وقد احترا  
في قصيدته "مرض عيلا" على أن يقول في مفهوم مخالف كما للمعاجم  
العقلانيين

بابا كأن يد المسبح

هيا . كأن جراحم المولى نزعهم في الصريح

نور عاد بكل سيلة تعابث كل ربح

ومثل هذا ربما - هو ما قصت نظر بوضع عندما صرح بأن تنال  
الرمز بشفرة مشابه محار . لكنه مع ذلك يتروى في الشعر قديم وحدث .  
يقول بشار بن برد

وكان نحب لسانها

هاروت يفت في سحرها

ويقول علي محمود طه بلسان ساهر وقد سمعت إلى الشاعر

على أن هذا النوع من السيميوسيات قد يصبح ضرر من لتأهي  
أو طريقا للإعلان عن ثقافة الشاعر - وقد حدث هذا في إشارات  
العياب الأولى داخل مطروية "الموسم العتياء" و "وحنان القبور" .  
ثم بلغ أقصاه عند كثير من متابعين . أو لدى الذين لم يستصعبوا  
استيعاب المناهج الأسطورية التي تقدر دور الخيال الخلاق . فرفعوا في  
محاورات مضحكة ، يقول أحمد نجيم الشاعر المصري

بوردا ...

فوق القمم السماء بعيش وحيد

بتقل كالسر الخارج

وسعد الحبيبين أشعر السجودى

قلبي يدق يدق

لكي الحذار

بمنه قلبي كشمس في الأزل

ولالأمر عذ هذا الشاعر عفا . وقد ربطها بحرب يدق بشتب  
في قوله

شاب العرب

وصالحت عيناى عشاء الأزل

والشاعران - هما رى - قد يكونان من أصحاب الخيال الأول  
الذى يسميه كوليردج Fancy باعتباره ضربا من الدكرة لآية المتحررة  
من قيود الزمان والمكان . لأنها حسا بوصفها تعبير لمقصده  
تندمجة - عندما تتحول إلى حيا آخر - هو الخيال ثان - يؤلف من  
الفتوق المتناقص - وحس مرحلة منها تصور حصه من المداعمة في صميم  
الخصاصة . ومنها تكن قريسه من شمدحه . ومن هذا كان ماؤهما  
الشي موهوبا . فضلا عن أنهما عندما تندمجة على بصير . أحدا الذي  
يمتد كتم تحت شمس الأزل "أو بود" مدى شفق كاسه حاج دور  
مير نقض أنه قراءة لبود" الذى عاش في المغرب سادس قبل ميلاد وهو  
بغناه الإنسان على قاعله الجفانا Purvanga السحرة

وأما ما يؤوله على جعفر العلاق الشاعر العراقي من مثل "كأن صبو  
المرح عراك على الرمل" . وما يقوله تاج السراخسون شاعر سوداني

صفات الدعومة والفكرة على حمل أسلحة - دوت أن يكون  
حلم الأسطورة إلى منطق جامد

عدت إليكم شاعراً في هذه بشاره  
يقول ما يقول  
عطرة لحس ما في رحم الفصل  
تراه قبل أن يولد في الفصل

وكان من قبل عد أسد ، سوف تأتي ساعة أقول ما أقول - عند  
البرق وصبح الصباح غابت فجرة الصبر - قد فلت بدت حصره - مع  
أن هذه الدنيا دمها عام ١٩٦٢ رآه أسود ، في صدر حور ،

ولكن من الشعراء المحدثين - وعلى رأسهم البياني وأدوبيس  
وجرا - نبوءات مختلفة ، وقد حوّل بعض إلى يوصيات تقع في عوالم  
شذوذة أو إلى سحب عاصفة - وحسب أن هذه يوصيات بأشياء  
وإيحاءاتها ورموزها ، ليست إلا عرضاً لمجموعة القيم الإنسانية التي كأي  
أحد الشعراء لمواجهة أخطارهم . وكثيراً ما تتعرض عاوى هذه القيم  
للتداعي - لأنها أصعب من صخر الحقيقة - فيند عوا واحداً إثر الآخر  
بداعي سري - أو ظنفل إن هذه اليوطويات التي هي ردة فعل لدى  
الشعراء الأرضية ، أوحدتها حصاراً العصر من أجل أن تبط ، فهي  
تجزئية تسعة فكرة الحصب المستهلكة ، وهي برومبوسية أيضاً يحرم عب  
العدا حتى لطف الشعة . وتلك مأساة جيل كافح واستعدت بالعداء ،  
غير أن الأيام غلبه على أمره كما غلب خليل حاوي - ومعهم المصنوبون  
بآلامهم - كما غلب السباب برعم قلات عشتار عن شمش

هيات  
أقولد جيكور  
من حقد التحرير المتدثر بالليل  
والقبلة برعمة القتل  
والجمعة رمل مشور  
يا جيكور !

على قرته السلاء - مادام إراء قور اندحر من لا يصنع  
« برعم الخقول » أو « يصحر الزعود و يروق والمطر » أو « يصق السوب من  
بلده »

وأما البياني - وقد أخط أيضاً برعم كل ما يروح عن حب  
الأمة - فقد أراد أن يعث بساير الحديدة وجة الأخص من حجم  
مساور القديمة<sup>(١)</sup> التي طالت مصق المرأة على دود وجهه خدو ، وهي  
تقصتها - مع ذلك - عائشة مراح بتتمها في كل مكان - حتى في بلد  
وخت أصمعة البو - وكانت أحياناً تتحق في أوقات الليوم وأره  
الطاح - وقد قالت به ذات يوم

« عائشة اسمي - قالت - وأبي ملكا  
أسطوريا كان يحكم مملكة دمها ولزال  
في الألف الثالث قبل الميلاد »

من مثل « باسمم افتح - أحتك يا أوصل - في رأسك من شعري  
عصو صر يكتير » وما يقوله بفر بوقيق الشاعر المصري من مثل « موسى  
اعترت في تجاه الرابة - حين امتد الوجه الأصفر » وما يقوله عبدالعزير  
المقلح شاعر لندى « أنصب سر - وأود أود أس الصليب - وحبات  
أس مكان المسيح » وما يقوله يوسف الخال من مثل « وفتا هم بالرجل  
بديع سخراف واحداً بعشروت - واحداً لأدوبيس - واحداً لعل » ثم ما  
يقوله خالد أبو خالد الشاعر القصصى من مثل « كثر في ريد على  
شئ - وفي كتبه سب - صحت - فسي بفر في هؤلاء حمداً - على  
لاقي في هذه العواصم - ثم نس عهد أن يشتوا أقدامهم فوق أرض  
لأصبر - أو ما يمكن أن تتدعه لأصبر من رفة التاريخ - واختنفة

نكن استخدم الأسطورة وكل ما دخل إلى عوالمها من الواقع - لم  
نلف عند ذلك فحسب - حيث الاستحصار بإشارة أو علامة لموقف  
يساى قدوم استجابة لترعة فنية أو أخلاقية - وإنما جاوزه أيضاً إلى  
إجابة بقصة هي في الأصل إجابة سردى لواقع بدائى يبحث فيه أمثال  
فريرز ونيلور وأندرو لانج وخواه . وبعبارة أخرى شاع استخدام  
الأسطورة في الشعر المحدث كقصة رمزية Allegory حتى ولو كانت  
هذه السردية نفسها قدياً مخفوس أقدم . وكثير من هذه المموس لا  
يراب بتحكم في سلوكنا وعاداتنا حتى اليوم<sup>(٢)</sup>

ومن العسر في واقع الأمر تحديد المسار الذي تسير فيه عملية  
(بداع النفس) متكئة على القصة الرمزية (الليجوريا) ، فهذه ضرب من  
أهازج أو تخيل ، ولأنها كذلك - لابد من أن يكون ثمة تركيز على سرد ما  
يتصل بمشبه به من صفات وأفعال على أساس التناظر ، وباعتبار زمن  
مشبه به حاملاً للمشبه أو مركته Vehicle كما يقول ريتشاردز في كتابه  
« فلسفة البلاغة »

وبدأ أعتمد عن هذه المقارنة التي قد تبدو مقبحة - فلم أقصد إلا  
أن أجمع بين وسيلة يصبح لما أريد - ولعترض معاً أن خليل حاوي -  
مثلاً - زاد على عاداته أن يصور صحوة الإنسان المهروم من بين ركائب  
عصر وتقصيه برعب فلاسه - وقد قدته إثبات له انحدوح في الأرض  
خرب - قد عده دون إلا أن يكون قور أو معلا أو مسيحا - وأحد  
هؤلاء في هذه الحالة مشبه به - وحكاية تشه حكاية « الثور الوحشى »  
لدى مشبه به باقة الشاعر الحديث وهو يرحل رحلته الخرافية الباهرة

وتدو حكاية هـ - يد أحسن الشاعر بصيها - غير مقصودة  
بدى - بمعنى أن شاعر م يشأ سرد واثمها إلا لأنه شعر بأن لديه  
موضوع يريد يصاحه - فكأنها في الحقيقة عاده لون من أود  
بصير - وهذا تصوير عاده ما يكون عاته على تفصيلات الأصل ،  
لأن الشاعر يشاهم بعد من خير أن يستعنى عن بعض هذه  
لتفصيلات ولا بأس إذا صحح لحاله « استدال غيرها بها

وربما كان خليل حاوي أحد الذين عمو تماماً في استعمال  
حكايات أسدود حرمه في رحلاته إلى منابع القوة في أعماقه ومصادر  
معهه ولأنه موى - فقد صنى على سددده - حتى غلب هو نفسه -



و قد ظهر حكيمه في شعره منهجه - أو متوره لتكون مثلاً  
 جدياً - و متوحداً - بـ منحصر في مدح «الديويات» المرسومة من عت  
 لاقلامه - فكذلك بسبب عدم التصور - ومدح الفرح ومدح اللعب التي  
 يرصو فيها شاعر كجحاوي قاتلاً لها

من الزحاح والخجر  
 لصيف فيها خالد ما بعده فصول  
 عثت فيها عن حديقه فلم أجد لها أثر  
 وأهلها

عنت الذهب والفضة صامتون

ويذكر صريحاً - لشعر مسطور - كان مبتدئاً بشعر متبحر -  
 قادر على أن يصنع أيديها على قيم ربما لم توجد إلا في فمادح يوتج العليا -  
 أو عساه تكون مضمومة عن «موايا الكهف» المسحور فتوسط لوموميا أو  
 أم صابر أو جميلة بوحيرة الزامرين جميعاً إلى بعض اهتال وطعنايه -

(٢)

من بعد ذلك كله حناج إلى أن تؤكد أن الأسطورة تمكّن صور  
 شعراً أو هر قصة معرفية تاريخية ؟

لا من

ورد ذكر شراروس يعتبر هذه المعرفة بدائية لا تصاقها بالقيمة  
 لدى الإنسان حينئذ - وكان قد أنكر الطوطمية فيها - فلأنه حرص على  
 تحديد معناه بعكس المتحضر - وهو دائماً يتم باعقل والتبذير - ولا بد  
 عن أية حال أن نقدر هذا الرأي - وفيما يخص اللغة داخل هذا الإطار  
 تبدو الصيغة غير وعية هـ - وحالاً تمسها على التصوير وجد الشعر كما  
 وجدت الأسطورة مدحاً و مديحاً

ولذلك شعر شراروس - شملت الأسطورة - حتى ليعترف شراروس  
 - وحتى ينح عن ذكره لأنه صاحب التحليل البنائي في علم اللغة  
 و لاسويديوت - أن الأسطورة رحلت نعمة - انظر الثامن عشر  
 عن ذلك - بل لقد عاشت بعد ذلك على حور ما ذكرنا من قبل -

ويمكنك - برومسية في زمني عصورها أن ترى فيها مادة تنق و مستنها  
 وكانت موسيقى معصر في وضعها أمثال قاجار تنقب في الفولكلوريات  
 ويرجع الأماسيه إلى يوم ورياح - وكانت تأخذ من الأساطير  
 لأصوب مدونه وأجدده وتترك النعم - بقاها ورمورا للادب

ولأمر ما كانت عبادة شعرائ العرب منذ بدايات القرن العشرين  
 قائمه على مدح ما صد عنه و مدح أو - فترجموه وتأثروه  
 متبعين ما كان يمكن أن يقيدوا من بار الوهمية - ومتعدين وسعهم -  
 من ناحية أخرى - عن لاسمر - حصص التي حل إلى اليوم بمعنى  
 بأسلوب برئ تقص وبن قاء وبن نصب فكاتب النتيجة اتبع  
 فقد لرومسية عربية - وفهمه - مريه مدح دهاير التعبير الشعري  
 في مدح أمثال أديب مظهر ويوسف غصوب وسعيد عقل والباس أبو  
 شبكة وبشر فارس وحران

وعكس نصريته أو بأخرى القبول إلى بعد «عرب» - في منهجه  
 الشعرية الأولى الحقيقية - يورج من الرومسية التي نرعب مصر -  
 والرمزية التي ترعبها كان وقد فوجت الأساطير صها عن  
 المدرستين - اقتداء - وقع في أوروبا - وبخاصة من الشعراء - هـ  
 وهناك - أن هذه الأساطير هي مادة شعر الحقيقة - وبدون - نه دراسة  
 منهجه - لأن العناية بقصود الفولكلوريات جاءت متأخرة جداً -  
 أصبح مقلون أن يقول الشعراء مثل ما يقول ولم يبت وشيلي والبردي  
 في و بون قاتلي

ومن حدد الزاوية - في أضيق - كتب سعيد عقل أعماله الدائمة  
 والعتة فكت الأما - واقترح على محمود طه بيقاعه الخادته  
 و مرده سعادة المبدأ محقولة «أرواح وأشباه» دون أن يحدو المثرز  
 ودون أن ينهه بدقة دلالات التمدج الأسطوري - وكان ذلك عام  
 ١٩٤٢ أي بعد أن مات أديب مظهر الثاني - رائد الرمزية العربية -  
 بأربعة عشر عاماً - وبعد أن أصدر إلياس أبو شبكة «دعوى الفردوس»  
 معتمداً رمزيات بودلير والأساطير العهد القديم - فمر العالم لعرق هر  
 غير أنه تفوق على منه - بعد - في مسرحيته أغنية الريح الأربع -  
 في قصيدة مسورة أبدعها بلا اعتداد مباشر على شاعر بعينه أو على حرافة  
 بعينها - وهذه القصيدة جاءت في ديوانه «الشرق العائد» أدفا ذو و به  
 وأطرحها - وذلك بعنوان «امرأة وشيطان» لعله أراد أن يستهم -  
 بيت أبي العلاء الميري -

لحائز الله بادياً محلوب  
 فأتت الغادة البكر المعجور

وقد صدر القصيدة به ١٧ - غير به حاور شاعران قديم وحائز ما  
 ت - أنه في التحقيق بعد أن تمكن من تحويل تقريرية أبي العلاء أو مقلته  
 إلى مجموعة من الصور الرمزية تاركاً مجال التأويل لخيال القارئ - وعلى  
 رعه من وصوح القصيدة وهي تنكث على مرور نجا - بمصوص - في  
 اللاشعور الجماعي ريساً عاليا مصداق

أقسمت لا يفخر جبار هواها  
 أبداً الدهر وإن كان إلها

تمكن من أن يصح قائده في حور عائم ومن وقائع حرمه محبوبة سعاد  
 اسعد والرق وسويل الرؤى وناسايب الآفة والحن والشياطين - فكان  
 بذلك كله من أوائل المروجين للصورة الأسطورية - مثلاً كان أبو شبكة -  
 من أوائل المنهجين لرموز العربيه - وبن حاور مع ضبعه نموذج من  
 حيث هو حقيقة مضمرة في عمو عناق (سب)

عن أن الأبيات الأولى من القصيدة سرديّة مسجنة - كما لا  
 تنتمي إلا إلى حكاياتنا الشعبية - قد تبدو واقعية في بعض جوانبها للمعجب  
 الشديد - فيكذلك الناقل على أي حال إذا حاول أن يردّه إلى مصدر  
 معين - علماً بالدي

حلفت علم الأواني وزغت  
 قصص الحب ومأثور لغاد

فيل لا يُذهب عنها كيدها  
غير شيطان ولا محو رقاقها  
ورزوا عنها أحاديث هوى  
آثم يُعرب فيها من رواها  
وأصاير لبيال ضمنت  
بدماء سفكها بلهاها  
يذكر الركبان عنها أنها  
سرفت من كل حياء قاقها  
وقيل بي عيني روحه  
كل معشوق دغته فصاها  
كلما التذت وصلا من فني  
سحرته وهو في جفها رواها

وهي في تصديها للشيطان - وقد هزمت وهو الذي تحظى قدماء  
مسيح الشمس - ويظن النجم في السماء - ويصد الرياح عن وجهها -  
تسأله نمرًا لا يفقد عليه - تسأله زهراتها التي هي شهوات احمد  
صاحب ذلك فيكي مثلها - ويسقط الشاعر عندما يلح على أن يكشف  
عن انموذ العارض - إذ لم يتركه عيضا بهجته ودهائه - وهذا  
ما سيجاول شاعر الحدائة Modernism أن يتلافاه عبا بعد

ولعل محمود طه بعد ذلك فصائد أسطورية تقوى اليك منه .  
إما لأنه لم يكن واعيا لأسلوب التعامل بالافلاج - وإن لأنه كان يظن أن  
الكتابة - لم يهدي نجم إليه - يدعى الحب - أساسى نصي الأفق بركابة  
كالخمر - عزائس ودى الحياء - في النار أحنى من الزمهرير - أحسن  
بى وحدى - قد لا تعنى عن التصريح - وخاصة أنه كان يهدف  
د لما تحسب أمكاره بأقعة بثرا في «أرواح وأشباح»

يبد أن ندين استعملوا شخصيات الأقعة قبله لم يفعلوا أكثر مما  
فعل - وإلا فسمندى ما قدمه إلياس أبو شكة وسائر شعراء جيله عن  
شمنير ودلية وهدموس وبث بفتاح وأوريريس - ولما رآه محتاجين  
نهم رموزهم إلى أكثر من أحد المناهج النبطولوجية المتاحة - ومن هنا  
سقط من شعرنا المحدثين بلط الحيلبرى عندما يقول في سداحة وعد  
بيات في شعره كل أسباب الفرد والمجعية والمرأة حاب أسباب  
«سحت» حمورى

ولتب في الأفق البعيد  
تلك الدروب كما تريد  
فعدا سبعت من جديد  
أما أنا  
فلقد نعت وهاها  
سأنام لا أظفر ولا تنفوسنى

والرأى عندى أن ذلك الشاعر ومن دار في الفلك الذي دار هو  
فيه ، أرادوا بالسلحهم عن الدانية المتورمة أن يمحوا من عالمهم المسمى  
تربطوا بأبوابهم الذي تنعير فيه مدلولات الأنماط الشعرية فاكفوا  
تفريبات أكثر ما تدل على وعى الشاعر :

هل تدكرين  
تلك الحكايات الطويلة عن أميرة  
كانت تصر  
تصر أن تبقى كدليانا صغيرة

وهذا كلام مطوم لا سبر إلى بركة - وقصة الشاعر في العرف -  
باعتذر الذي بشر إلى إحصاء في سمات درحة الترامه الاحمسي  
والأقد بعد هد كنه أو قبل هذا كله - مقصودى علاج - نفس شع  
الذى يقع فيه أنما بلط الحيلبرى من - حسو فيه لأصه  
المؤكثرة - في حكمة كحكمة لاميرة - بعه كات أو متبعضه -  
عند تنحى - في بيه شعرة وعدة

لكن مقصود بلط الحيلبرى كان حتى هذه المرحلة - رغبة في حدة  
شعرنا الجديد - من الأمور حتى ربما يسكت عنها بدعوى التجربة مرة .  
واضطراب المصطلح المؤكثورى مرة أخرى - وإذا من جوربا هذا  
وداك سوف يقابل سقوط من نوع آخر مرده إلى انصياعة - على أساس  
أن الشاعر لم يبين حقيقته معدته - وبالتالي لم يصدر عن التعبير الملائم  
ونكر بعض شعري أن الدليل على هذا السقوط - في قصيدة «السور»  
التي شرت في الآداب<sup>(١)</sup> - نخدم عدنى رغبة في نصيق حكمم القيسى  
على قصيدة ضالية عالية الثيرة - وإذا يقع في ثلث القصيدة ذكر سور  
يقع خلفه الخائفون بصيرهم حتى تبدو «الواراة» ضرورة ليث حرفة  
بأجرح وأجرح - قيم السرد على البحر التالى

سور صواه  
كتا صمما عنه أيام الطويلة  
قصصا طويلة  
بأجرح كان يدق صخرة  
وبيل مأجرح صواه - لفة من بعد مرة  
تلقى الأكف ولا يكف  
وهكذا تمضى السنون  
كانت - على ما قيل - ألفا أو يزيد  
حتى عا لها صبي باسم «شاه الله»  
بفعل ما يريد  
لكنه صرعه أحجار ثقيله  
فجرتنا القصص الطويلة

وفى المقطع الأخير من القصيدة يتحكم البناء بأحيم بين الخائفين  
من النار خلف السور والخائفين من بأجرح ومأجرح قبل أن يسبحا إليها  
«إن شاء الله» ويخوت وهو لا يزال خارج اسور الأسطورى - إلا أن  
ذلك كله كان متلبا بوعى على نحو تدت فيه خرافة بأجرح ومأجرح  
مقحمة - وافقت أيضا حادية رموز - فضلا عن - شعرت عن  
تحويل الرؤية الشاؤمية إلى عو صايب متعائلة<sup>(٢)</sup>

وحق حين شرت قصيدتى «عندما تختلط الأبعاد والآماد» وأنا  
في لندن<sup>(٣)</sup> لم يكن نصيبا من النجاح كبيرا بالرغم من أن قصة سابور  
دى الأكتاف وظفت على نحو أفضل



قد كان الخوفى بريطانيا أشدك مشحونا ضد العرب . وكان الوقوع على موتف أسطوري أو أى نموذج ميثى يقابل ببرود عن مسوى لفحانة الداتية . فضلا عن أنه كان يصعب على شاعر فى مواجهة الإحاطة الجماعى بعد سنوات طويلة من انتظار النار . وبعد أن شاهد - من أدوة مظلمة - تهوى الثورات فى بلاده المرفقة . وكان هذا بالبحر يعنى خروج هويات مشوهة لا تملك شيئا كهوية عزالدين القسام عد لشاعر محمد القيسى .

لا بملك عائلة .. لا بملك بيتا  
يتجول فى أحياء الفقراء  
وكثيراً ما شاهدته بعض الملاحين  
يعبر بين الأشجار  
يبحث عن حبة قهوة يابسة  
عن جرعة ماء  
فيغر سريعا ويجاوز لقايا الأطفال  
والنظر إليهم  
كى لا يبكى !

وأما هوية سابور فى « عندما تختلط الأبعاد والآماد » فمماث فى تجربة عشق معادل لمشي قوسى حاول أن يظهر الأبطال وهم يرحلون للشمس

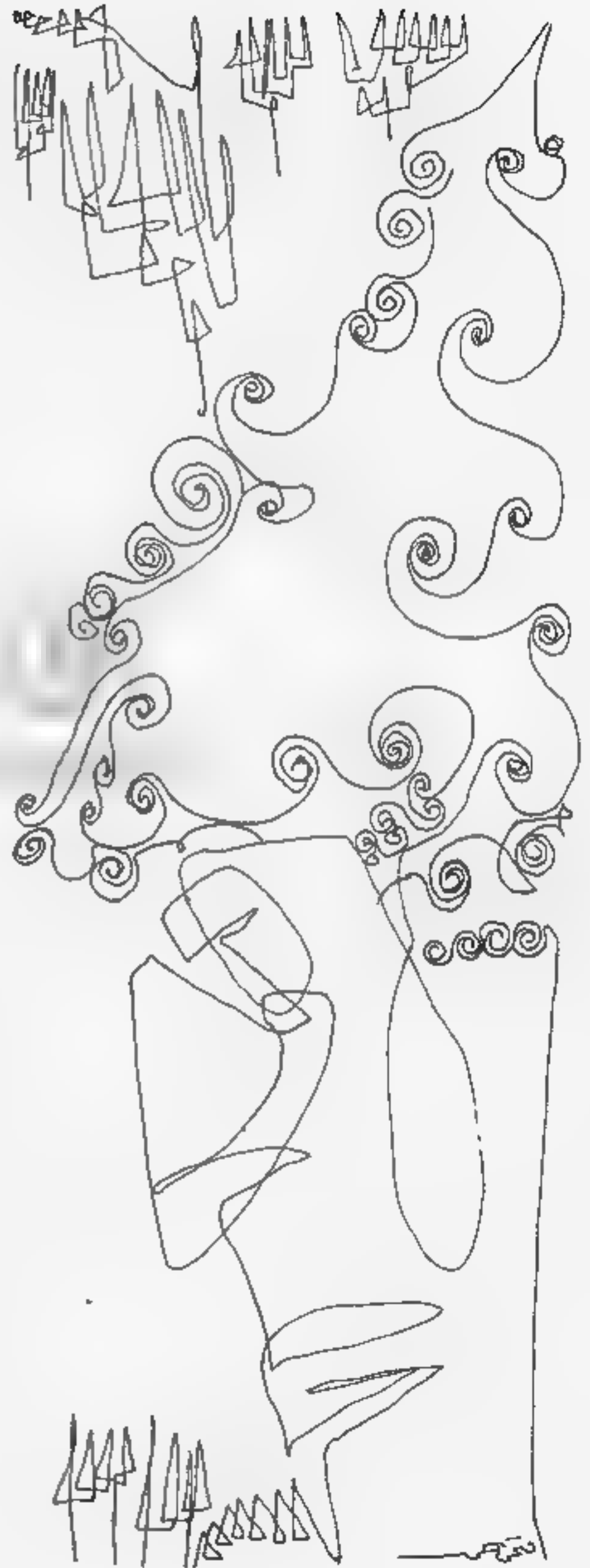
فسوخا  
ويعودون مع الليل لفجوات غيبه  
والنساء البله بالقرى يكرسن الفنون  
أو يبارين الجنون  
ويغنين لحونا مضرية  
آه ، ياكم طبعنا فكرة النار...  
فرحنا نحتلى للحرب غيلا عشية !

أى أن هويتهم اختفت كل إشارة إلى تحول طقسى مناسب ، أو لم يشعر بأى تغير بعدنا عن أى تضارب ترصده العلاقات الداخلية لتشكيل يريد للأشياء الحميلة أن تنموى واقع يصجر عن أن يخلق الفرد من ناحية ، ولا يحقق نبوءة الانتصار من ناحية أخرى

(٣)

يقودنا هذا السقوط النفسى - ومبعثه إرادة الشاعر المعهجة - إلى مناقشة طبيعة الأسطورة وما دخل فيها من حكايات شعبية وتاريخية مختلفة إزاء الواقع بهيمه وأمراضه ومشكلاته . أى ثمة موقف يمرض فيه حل الشاعر من الخارج معادل أسطوري . وهذا المعادل يشبه معادل إليوت للموضوعى Objective Correlative فى أنه معادل عاطفة الشاعر التى يريد التعبير عنها فى لحظة ما .

والمعادل - منها يبكى أمره - لا يعتبر أن يكون « أشياء » أو « مواقف » أو مجموعة « أفكار » قد تصبح فى نهاية الأمر إصافه إلى التصيد ، وليس امتداداً داخليا لها



فإذا كان معظم المصنف - من حيث هم معادل - لا يرفضه  
سعر على أساس علاقته بمدى شعريه أو أسبقه . ولكنه مع ذلك  
مرفوض في قصيدته وفيه يتعلل بأن الشاعر لا سيما إذا كان صاحب  
قاسمته

قول هذا كان ذلك كذا . فكيف يوفق بين الواقع والمدرك  
مديس مصر وأثره في المسكعة في ندوات المعامد الخيالية ؟

في حق - هذا سؤال لا يحتاج في الإجابة عنه إلى مشقة . لأن  
الأسبقية - سواء كانت من قبل زمر أو من قبل ملاحمة  
والشعوريات - مجموعته سببية صليباته في علاقته على أنه من ناح  
الحد الحلق الذي يستلزم وحدته حواء المعاصر والمصنف . كما ينبغي  
أن يفسر ذلك جزء من نظامه عند وفيه عذب ذلك عن كثير من نقد  
الأدب . وعلى هذا هو الذي يوقع كثيرا من الشعراء في ظاهرة التكرار .  
وأحضر ما يكون التكرار . إذ صدر عن لاشي . كأن يقول أحمد  
عبد المعطي حمادي

كلما أنا مصلوب فوق الورق

لا تزل حبا صريحا

في «عذبة بلا قلب» . ويقول بدر توفيق

حيث .. ملاكي الأثير

أفراكم سلامي المصلوب واسترحمت

في «إيقاع الأجراس الصلبة» . ويقول محمد مهدي السعيد

سأحفر في كل عين صليب

بلون الملب

بنى عليه فسيح حبيب

في «بدلا من الكذب» . ويقول عبد الوهاب البياتي في ذكرى دمروف  
سعدى

مسيحا كان بلا صليب

يرقد الف شجرة في لبنا الكتيب

في «عشرون قصيدة من برلين» . ويقول محمد عفيف مطر

وفي جيبه حطت بومة خرساء

تقر قلبه المصنوب

تصيق الأرض

بشعب الطريق مساريا مكدودة الأبواب

«حافا صلبتك الريح يا جميرة العرب»<sup>١٢</sup>

في «بعدد الطمى» . ويشوب غير هؤلاء في نصب وانصليب  
والمصنوب دون - جناح فوجه - وهو منه شعري - في هذه التجربة  
مدينته . وفشل في هذا المصنوب ولا ريب منه شعري حدود  
ونقص في هذه الناحية . حسب العمل «صليب» . وفيه يتفرع ذكر  
نصب نصب فيه منه زمره . وإذا كان أنسبا لملاحمة . إذ كان  
من الممكن أن نصب الكليات فكيف نصب وهي بعد صبي «صليب»<sup>١٣</sup>  
مكثف شعر إسلام مصنوب على قدمه<sup>١٤</sup> وكثرت مكن حذر انصليب في

المصنوب دون . نصب<sup>١٥</sup> . وفيه عقد البياتي المصنوب بين دمروف والمصنوب  
التيمة الإيجابية تماما كما صنعها حمادي ومهران نصب أي ناوب  
والمصنوب من الشاعر على أي حال . ويرعى «صنفته» هذا حد  
موجودة . وطالما عند أي تعقل عوظفه حتى لا يندفع إلى مسارب  
متعددة

وكثير . نصب ذلك التكرار - فضلا عن «تعدد» التسمية  
الأسبقية - حسنة على حمادي على عدم صدق الشاعر . وقد نص  
ذلك عبر مجموعته من العدد ذكر من يذهب عن الذين يستعملون . وكثير  
أصبحت عند حدود أن تنهه حرية الشعر . تكرير عذبات نصب  
- كانه يريد أن يجد القيمة شعرية - . يظهر بطلان . فقال بوحار  
«التكرار بخاصة في مجال استخدام الزمر» . قد أوشك أن يعين الإفلاس  
الشعراء والإفلاس التجربة<sup>١٦</sup> . ويريد فأقول إن الإفلاس أعلى بكل  
تأكيد . إلا من فئة قليلة وظلت هذا النمط بطريقة لا يمكن بها أن يتركه  
إلى أي عطف آخر أو حتى يمكن إدخاله في غير هذا السياق . ويحصر في  
أمل دنقل في قصيدته «مقتل القمر» . ويفسر كما يعرف سيميوطيكت  
متعددة - فاستمع قائلا

وتناقلوا النبأ الأليم على بربد الشمس .

في كل المدينة

قتل القمر !

شهوده مصلوبا تدلني رأسه فوق الشجر

سبب اللصوص قلادة الناس الخبي

من صدره

تركوه في الأعواد كالأسطورة السوداء

في عيني صرير

وأنا لا أنزع أن هذا الشاعر حاول إرجاع بعض الصور  
الميتوحيه - أو الميتوحيه بمعنى الميتولوجي كبير - إلى أصلها في  
عصيات تشابه عن القمر . فهذه قد تكون من مهاد المدرسة القوسية .  
وإن أعده به ركب ليحوره من مصادر مختلفة ومتعددة . وندت جمع  
في الثوب من التكرار المتعدد . كما جمع ما قدر نفسه في أن يصف أنه  
بصوير رمزي نصب شعري في حد يسير نيا المعاصر الأسبقية .  
أفقد محتوى الحكايات الشعر حتى وهي على بربد الشمس . ومن هنا  
بحث عن التفسير المعقول<sup>١٧</sup>

ونخط آخر يشهد على امتناع التكرار . فعلى . أو يشهد عن أنه  
برغم تكرار الظاهر مستندة إلى قيمة أسطورية احتاج إليها سيرة  
المصنوب . حيث يكون فكرة نصب مرفوعة في شعور . وفي البلاشع  
جمعا . وفيه تصنع مقطعا شعائري . ولا يجب تشابه بالمقدح  
الشعائرية التي تراها في فيق مثلا أو مدى قمر - يبدو برغم أنف  
يروج<sup>١٨</sup> دالة على شر شعري محدد . بقدر ما تدل على قوى داعية في  
أعماله كمرد في مجموعة كبيرة

هذا النمط موجود في ديوان «ياذر الخروع» . وقد صنعه جميل  
حاروي المنقطع الخامس من «جبية الشاطئ» . وعنوان «دعفة آخر»  
والخطبة . وفيه يقول

تضييع هذه «الأداة» الختلفة . وتشتد مهدي على معجزة ذاته  
أسلمت نفسها للشيطان

ولست أذهب إلى بُعد من ذلك . فإن تخرج عن - تكلم  
الصلب . وعز مع على ما تكل أسماء الأصب و لانه كسيف -  
حده طائفة محدود من الشعراء الصديقين - حتى في ثلث نصف  
استغوي - وهو في رعايته في نصيب كبر من فقد - ثم حده  
موسوعي - أو على الأقل افتقد الثمرة بوقع سوء فهم وسوء فهم

وأما صورة - وهي في نصيب جديد حدة مركبة أو كبر -  
في عهد التعبير الشعري جديد وفي متعدد « التوكيدية » بعتد  
التي يح وحيات الاعلاء شيرة كالحلاج وهولاكو والعرالي . فيتحد  
الأساس المعرفي متعدد مثل الشاعر لوفعة أو حده يصل ولا يكون  
للبيات من تة عنه كبير بد أشد «من رؤيا هوكاي» .

أهم بالروح في غرناطة الفجر  
فاحضرت الرياح والغدير والقمر  
أم ستر المسح بالصلب فانصر  
واتت دمازه الورود في الصخر  
هباي كوفاي كوفاي  
ورغم أن العالم استمر واندر  
مازال طائر الحديد يدرع السماء

ونس بعيد اقتباسه بيت الثاني من لوركا والسادس والسبع من  
إديث ميوريل . فهو من نوع التفصيل المفقوت - أليس نتيجة تركيبة  
ذهبية مباشرة - وإنما بما أفقد صورة العذراء كوفاي ، التي  
تشت بنسبها في عدد حيدر مع «سنة» الاستشهاد المسيحي  
حظفة شهادت كوفاي حياضت بدمها عدد ويتشكل حرس  
المفلوب . ولم تعد إلى الحياة فقد إلى بين حرس كفا دى فقد كان  
يرد . هباي . كوفاي ! وأما المسيح فقد استشهد - كمنور - لأنه  
صورة معادلة من غور وفريق - ولكنه بحث دما في جرد عدد . بت  
في الصخر

وهل لابد من التلويح بكل هذه الأسماء ؟

ومع ذلك . ويرجع إلى أعظم كثرين - برصه هـ حكم  
مربي أهنو إلى الصورة التي مدوب بيد شكالة في دت منفع  
تفقدت بحداب كوفاي ودلالات المسيح ثم كما افتقد - صورة  
الخراقة التي سما الشاعر اللساني حميد صعب لشعر . فقد

وفجرا الحريق  
للانه تفرش السماء  
بصلوبة كأنها مسيح

فميك حده مشعر و . . . لا سقود كمالا معي .  
بصر إلى مسيح كتب صفة بعض التي وكماة محسود . وأصبح  
وحتى هذه صلاح عند الصور في غرب أغنى من لهنو .

دمعت جيب لعة حمراء  
كانت من سبي وما تزال  
يكون في جسد عجيب  
ترتد عنه البار ترتد الخناجر والنال  
يكون  
أطمح في الكهوف لحوم أطفاله ولي  
عين أصيد بها الرجال  
وأموت حين أحس رغب العابرين  
وصدى لعي  
باسم لصلب لعل يطردنا الصلب  
(نفاحة عجيبة)

(وصية الزهر الخصب)  
مارلت أجهل ما الذنوب وكيف تغفل الذنوب  
وأحاف من «باسم الصلب»  
أنزل للكهف المعلق فوق أمواج المصيق

ونس من دع إلى التيه أن شاعر وثق الصلب في به  
جمع بين التعبير ورمز الحكمة . أو عقل من الكدية النفسية  
استمر به صلب حيث تخرج من أجل أن توحى إلى الصورة والرمز  
مع وسحره إلى نصيب عبد خيل حاري في «يادر» قد يكون أساسا  
في تحديد معام «رمز» دلالة النفسية . بل هو أساس في معظم شعور  
لا من حيث إنه مسيح مشدود إلى عدبات مسيح وشهادته . وإنما من  
حيث صيغة قصيدته - وهي من شعر سحرى بد صحت التسمية -  
الصورة في مشاعر يندد بين حداث والحلم والنبوة

وي قطع يدي قرأه - وهو على حية اب-ص - براحه بعصية  
منحاة بتعبر بعد أن دمعت لرمه لحد بالرمح من «لا تزال

اللغة الحمراء في شفى  
وفي شفى التوجع والصلاء

ثم تفسح الحبة - في روجة لارر - المرء التي تقوى على صبه

ظاما استسلمت في نومي

لغريب بربرى

بتعالى أعضد الأعضاء

غربة اليوم جهم لا قدوم

فهم حب من قهر . رأى في ذلك شبح الذي جعله تردد بين  
سجن وحب عنه وهو ساعره بخصته حتى كبر عدد ان يستعيد  
بالحبيب

كتب أسرجم حبيبه  
وفي عسى غار مرآة  
أنت تعرفت لعرب  
عاد من حفره منا كتب

ما يرد من سيرة . و . . . بحدقة في حروف والألم وقد  
فصل ما عدا ما تة إلى غيبه بصفة بصلب . ذلك في يتعد

ومثلما نهنز للربيع شجرة

يسقط عني روي القديم

يموت حزن العقيم حزن المقيم

بصافح الحياة وجهي الذي نصرته بسمتك

فلدت عودة إلى الحياة شجرة تمور أو شجرة المنيح عن العودة .

ولدت لضيء ورد في قصيدته ، أغنية للشقاء ، مستحيا غاما . وكان قد

مهّد له بتصميمه عذرية محزنة في أول مقطع من مقاطع القصيدة

يسنى شقاء هذا العام أن داخل

مرجف بردا

وأن لبي ميت عند الحزيب

قد ذوى حين ذوت

أوراق الشجر

ثم هوى حين هزت

أول قطرة

وأن كل ليلية باردة تريد بعدا

في باطن الحجر

وأن دفء الصيف إن أني ليقظه

فمن يمد من خلال الثلج أذرعها !

ولا راما بحاجة إلى التوقف عند نموذج الأندلسي الرحيم وهو

صرب من الموت . في إشارة الشاعر إلى سرياطهم الحجير .

ويبدو شاعر عبده بدوي في هذا النحل مژجدا بين التوفيق وعدم

التوفيق ، لا لأنه يكرر نفسه في أثناء توظيفه التيمات الأسطورية والتاريخية

جميع . وإنما لأنه يوقف غاب عبد امرئله التي بدأ بها السياب تعامله

مع الأفعى . وبمثل ديوانه « ذقات فوق الليل » الإلحاح المرهق على

الأمجاد التي سنهكت لدى الشعر ، المحدثين . ولعل هذا صدر عنه في

« ذات النورين » خير دليل على ذلك . يقول :

هولاكو .. لم يترك في مقلتها إلا رحمة

ولقد مات الفرسان الزرق الأعين

في خيمتها من دهشة

حي من قالت واعتصماه

قالها في كبر عرى نياه

حتى لما سقطت من صيها غرناطة

لم تصبح أيام الأحرار كرات مظاظة

حتى لما أن أرقها سيف الحجاج

لم يكسر في كفيها رغم حصاد الخط ..

انصاح الوهاج

وفي قاف شعورته يصور ان يحبه . فضلا عن تراجم الشخصيات

حي رده شمه رؤية . وكذلك الشعراء الذين وقفوا عند هولاكو

سمر وغرناطة الصائفة وحدهج لذلك . ملك النيات فاعليها .

وذلك حين يص نفسه بأقرب الدلالات للألفاظ (لا تتزعجني إن جاءوا

فوق الرمح برأس شهيد الله حي) مجرد أن يقول لذات النورين :

يتسمى<sup>1</sup>

وفي القائمة عنده - عدا هولاكو والحجاج الذي يدعو له حتى رأس

الشيخ<sup>1</sup> - كسرى في إيرين من يسير . بيت السلطان وعبد الله بن

الزبير وابن الأشت . ومجموعة أخرى من الأبحاث الساعنة أو لأفعه

الشحنة . ويلاحظ أن الأشت المولكسوري مثل في بيت السلطان ويسابور

لم سعب الشاعر في خلق « المعادل » لتجاربه الخاصة . فالكش ليعد

الموضوعي في الوقت الذي أعينته فيه الحيل اللاعبة المخبئة

والشاعر الذي قفده من شهرين - لوري العتيل - كعبه بدوي

تمام . ويرعه كميته الموحية نبي بعينه فيه حذسه عتاد كبير . سقط

بين درنث الأبحاث المتكررة . ونذكر - يسبح خلال تأرياته بشديده في

أن حدها . لأنه لم يتصور شجرة لأسطورية أو خرافية أو سارجة

متصور تنفق وما تمكن أن يشكل قيمة آسرة . وقد يلزم ديوانه « رحمة في

أعناق الكلمات » - وهو من أصبح شعر الحبيب وأعبه - صور الإلحاح

وقد احبا عور إلى عشار ، مع بشر الخافي يعبر دلامح التي اقترحها به

صلاح عبدالصبور . ولم يسر بطبيعة الحال غرناطة - أو الأندلس كله -

وكسرى وهو بشر « الإصحاح الثالث من إنجيل المأساة » وكذلك

هولاكو في جعله أهمي . وما حسب به في حشد هذه الأفعى أو

الصور الملمعة أنه بدأ أفد من عبده بدوي في توظيفه توصيف

موتولوجي . فصارت أشه تار لوعى . أو تار للاوعى لدى . يسده

التعميل ولا التعريدات المتكررة

وأما الذين ترددوا في هاربة الخط المستهلك قصص بلا عرض

شاعري مصغه الصدق الصم فكتيرون كما قدمت . وعدهم - مثلا -

قرأ لسعد دغيس

يارب طه والمسيح ورب موسى والحبيب

إنا ذعننا هاهنا

وذكرت أندلساً وكيف طوى الظلام

أرجامها

وذكرت إسبانيا الجديدة

فليس ثمة كشف ولا فتح . ولم تسعب الشاعر صورة الأندلس

التي طواها الظلام . فصاقت الأرض - أمامه - بما رحبت . وحقق هو

باختلاف الجاهليين ، فذلك على أنه مطلوب القدرة على المعاناة . وبو

راجنا معه ما صدر عنه الياني فيما ترح به في هذا انهار . رأيها الفارق

العظيم . ذلك أن الياني لم يرفع المحاب عن جمالية الأسطورة . وقبح

التاريخ فحسب . وإني كذلك راد بشيؤانه وتحويل قصيدته - في

الحيلة - إلى رؤى تتابع في عروس بقصيه أسبويه في التذاهي

وأما معنى يسير منه كنى بغيره - وقد يكون هذه حيلة

بلاعية ناجحة - فقال في « القمر ذو الأحد عشر وجهاً » .

رأيت في كربلاء

تحت راية الحسين

صهيل سيده مع الحسين

ولحق سيده قصيدة مشقوشة

في عذح قاتل الحسين

وقد صيغ بذلك الأسس المعرفى الذى يقتضى أن تكون قيمة محدودة في الصورة . وليس يمكن أن تزعم أن الحسين - عند معي سيمو - وقد الدلالة أو مهتم الصانع . ولكننا نزعم أنه في هذا الموضع لم يحطه معادلا مواتيا لتأمل الخشبي . وأكثر من شاعر يحدث وقع في اعطو . نفسه . حيث لم يتشغل تحرته الذاتية تمثلا كاملا ، فعثرت من ثم القيمة بعرفه معزا وصح . وفي الوقت نفسه لم ينجح إلا نجاحا محدودا في حلل حدة شعرية . وخمسة أيضا . التي يتنامى فيها الحدث ميتودجى

وبعد ذلك ثبت فيه « نغذ رأسها الموالد » . ولا نرى الججاج « وفيه هولاكو بفقر فوق الأسرار » . وأما المسيح صلته بغرناطة صرخة وافر مولود . وفيه أيضا « عرج على الوادى وديج للحسين الشوق والإجلال والعندرا » . رأس الحسين على الزمراح . لا دز هوك يا أمية . كما أن فيه « قابيل على أهراء الحجر جندل هابل » . وبوسى أن نقسم أن المسألة على مسرحنا مارالت حية . و « انقسمت يا جزائري الجديدة » . لن أحمل الصليب . أن أظأ اللهب » . و « من يشترى في غرناطة المبحا » . من يفتدى علاجها الجربحا »

وصور أخرى يقابلها بالمستوى الهابط نفسه الإشارات التصويرية الخطاطة في سريفي وبروميشوس وكاليجولا وفيني وأوديس وأنتسبي والمعري والدرويش والسندباد . مع التركيز على لفظ « الله » ونظير الآله والرب في أبعاد ومستويات عربية . على شفى ينمو الله والشيطان . وه أهرب نحو عينيك . بطالهي الندى والله والعفوان . وفي المقدمة يذكر هنا أوديس . ونقرأ له في « الكاهنة » مثلا

كاهنة الأجيال قولي لنا

شبا عن الله الذى يولد

قولي

أى عبيد ما بعد »

وفي موضع لم يفهم فيه أن الله لا يمكن أن يكون رمزا بقول

مات إله كان من هناك

يهبط من جمجمة السماء

عن « ديث » - مها بكى - ليس إلا من هيل حيلة التصوير والمرجع . بروع فكره الله نفسه عبرت من قبل عصر الدساتات مراحل أسطورة عنه . وهي من أجل ذلك مستقرة . هذه الكيفية في لا شعور الشاعر . وسقط من أن حكم فيها إلى « عقل الواعى »

(٤)

في مصورى أن الحديث قد اكتمل على توظيف الأمطورة في شرد والركب . بجمدة عصبية وتركيبه كئانه أو صورة ما . وبقى بعد ذلك أن يتفنن في لقصة درامية . وهي في ظنى أكثر ما يحبه إليه فكرنا عندما نتحدث عن الأمطورة . غير أنها تكون دائما مختلفة المستويات من ناحية نفس . وسدوا أن أمها شأ في هذا الحال . يتوقف عند الأصل بتفصيلاته لا يجرده . حيث لا يكون لدى الشاعر أساس فلسفى محدد . و يكون هذا الأساس صريا من الإلزام الخارجى يقتضى عنه . وفي

الحال لا يمكن عاليا التعرف بوصوح على الدافع نحو استعمالها . إلا أن يجعلها مجرد محاكاة . أو مجرد تعميم بقصد به تعيق وضع معقوب بوضع لا يمكن إحصاءه لتفعل

وأما الأعظم شأننا - وفي رأى أنه موجود لدى حاوى وعبد الصور والياتي - فلا يرى من المحذور . لا العناصر التي يكون تصويره العصر أو أسطورة الشاعر نفسه عندما يتحدث عن هيمه وحونه . وعندما يساق وراء جبايات الشعراني يعتمد شدا وشدا . وح الأسطورة ونعت . وينحيل حقائق الوعى . مع التجهيد الموضوعى الخاص والمشكر . قد تلحظ كيف دمج الشاعر بين حكيمى سندباد وأوديس مثلا . أو بين قصتي سريفي وبروميشوس . أو بين تيستى المسيح ونور . أو بين هذه حيلة مترجمة متصورت فوكلورية عن حش والمعاريف . يعون أوديس في البحث عن أوديس بديرة . أغلى مهيبر اللمشي »

أسرد في مغاور الكريت

أعاني الشرار

أفاحي الأسرار

في غيمة البحور في أظافر العفريت

أبحث عن أوديس

لعله يرفع لي معراج

لعله يقول لي ما تجهله الأمواج

وطبعة العلاقة بين هس أوديس واللغة الشعرية في بعض ٢٠ - وهي في رأى تشبه بلغة الشعر الأولى - تصعب الهوية لأوديس عصر . يقول في « يسمى أنا أوديس » .

حتى ولو رجعت يا أوديس

حتى ولو ضاقت بك الأبعاد

واحترق الدليل

في وجهك الفاجع

أر في رعبك الأنيس

تظل تاربخا من الرحيل

ولعله انتهى حقيقة إلى أن الأرض التي جعل فيها « نجل حفس الرقص » . أولعله أحس أنه لا بد من المعامرة في الكون وما وراء الكون بعد أن شاهد « حبيته » ذات يوم

تلكى بلا جهن

مصدرة اللحن

تقول هدمت فني يبي

وقد قدّر لنا هذا التصوير الأسخري أن سمو عدد « في في اعائه التي طبع بها بعد ديوانه » أعلى مهيبر اللمشي . وحسب أنه حج مرتين بضمه خاصة في « المسرح والمرايا » حج « ولا لأنه وقع في بناء التمسيد الطقوسية بعتيا الكنائس . ولا في نصيب علاقه صارد بانواع . ومتضمنة مع ذلك وظائف درامية لا يمكن أن تصاغ صدعه مبرودج . فكيف يحدث هذا . حج شعرى . بعدد مسير » ثم حج شدا لأنه متفجع . يستصدر من مصدر لا يصح به مع

و در کمال اصلاح عند الصور میره لا یرد عند انسانی و هی  
حرفه علی مسکد تیه الاطره و قد خلص هذا حرفه شعده من  
حشد ایش ان ایش بحرفه و کتاب سخته به و تصحیح کمالی  
خدا صغیر و حبیب ال کمال تصحیح تصحیح بحرفه و بحرفه  
مرد و ذله ایش بحرفه عظمی کمال فکری بحرفه و بحرفه  
و بحرفه و بحرفه و بحرفه و بحرفه و بحرفه و بحرفه و بحرفه  
بحرفه و بحرفه و بحرفه و بحرفه و بحرفه و بحرفه و بحرفه و بحرفه  
و بحرفه

حرفہ وہ نکرہ نہ لکھیں۔ عبد حمید حاوی والیانی نے  
ع۔ عبد الیانی نے نکرہ نہ لکھا۔ مگر وہ تو یہ کتاب عبد حمید  
من حق لکھا۔ وہی والا ہی۔ وہاں۔ من قہ شب۔ بنی مع عبد  
حمید نے یہ لکھا۔ وہی والا ہی۔ مگر یہ مہشہ۔ عبد ۱۹۵۹ء

والثاني بعد - صلاح والياني - اعتبار مساحات من التاريخ والتخصص الشخصي مادة أسطورية خاصة بها وبإدلال لأفئدة . لا من أجل أنها معادلات لإحساس بتعصبا مهيبة ومشتركة . وإنما من أجل أنها تعين على تقدير كبير من المعاملات البشرية .

و في رعاية صلاح ، الإبحار في الذاكرة ، يعيب استبداد الفصاة  
والفولة . ويستحضر الشاعر السندباد الزمر . (كثيراً ما أمتدّ ذلك الزمر -  
مقدّم رحلة في الليل حسّ تيمات إليوية - بدفقات لشاعر والأفكار  
التي تدنّ على معجمه الإنساني الكبير . ولم يكن هذه المرة عذساً إلى  
الرح . ولا إلى الشاعري الذي يندف الأصداف والأتني . ولا حتى في لعنة  
العريس والعروس - وهي طقس قديم - لأنه اكتفى بأن جمع بين يديه  
نادر التزيح والملاحين والمقبل وبعض غرائب البحر . مسجلاً  
سببوصفات أخرى ليست في رأيه ملهمة . يقول

أَتَأْتِيكَ لِلْمَعَادِ - الرَّحْمَةِ - فِي آخِرِ كُلِّ مَسَاءٍ  
أَتَقْرَأُ أَوْ رَأَيْ  
أَتَرْتَابُ شَارَاتِي  
وَأَهْدِيكَ الْعَيْمَ أَنْشُرَ أَشْرَعِي  
أَتَلْقَى فِي صَفْحَتِهَا نَدَى الرِّيحِ .  
بِوَدَاتِ الْأَنْبَاءِ !

و مرحله هفتم رفویا عائدہ - و خُلاح و شلی و حید - مستطون علمه  
دجیاد دشم - حیث ابوعبد شمس دجیه قد تکور شیء بم نظر به  
ملاحد عبادہ من لائی و حید - و هو علی کیم حید منسب کثیر و حید  
لا حیدہ بسوی الأولاد او یصح شایع خصوصاً + انس عکس یا تکور  
حیثه معاناد حیداد مکتوب علیہ +

ب في هذا المقام لا يستطيع أن يحمل تأثير القولكلورة لا  
 [ قرة الورد ] و إنما كمثل السوء التي بدو عبد الباحي من  
 أهل رواد الأسطورة . مصلا عن علوقها بالشعر على اختلاف درجاته  
 وحدثنا علماء القولكلور عن أن اللبوة - وهي كالكشف - سماء وريا .  
 ومن عبد صلاح - حرة - تؤدي دورها الكامل في عميق الإفصا  
 واكشف كلي في المقام في الحياة



البحارة يصطحبون  
للالاحود . الفتراد . التذكارات . الحبوب  
في أوردة المركب يضطربون  
وأخوض رماد الآفاق  
إلى جزر المعلوم المجهول الدكناء  
يكشف نحي مرخ المرح ونمض في الريح رحاء

ذلك هو المنطق الثاني من أبحار حبه الإصلاح عشق وصلاح  
هو مع لفظة التمرية في إصداره النعم ويس لها بفرصة عوى بسبب  
هو في سبيل إحداث الإصلاح المعينة . وقد حملته الريح إلى إقليم جديد  
من العالم شمس .

في آخر أعقاب الليل  
تأني من الريح  
نظر في شارات الأمواج . العباب  
يتقاذف مرساتي صخب القباب  
بصفي من خلف الدخ  
صوت يتردد جياش الأصدا  
دقم قربانك للبحر الغصبا  
قدم قربان .

مهل يعني ذلك أن السبب في الإصلاح لن يضر باليقين بكل " لقد  
مأله طهر سندا أي شعر - كسنداد حاوي - بشي ما كاصرفه مثلا  
وهل يكت عليه الصباغ كما كتب على سنداد السياب - الذي له سيلوف  
متنزه - أن يصح في قصيدته " حل - ١٩٢٠ "

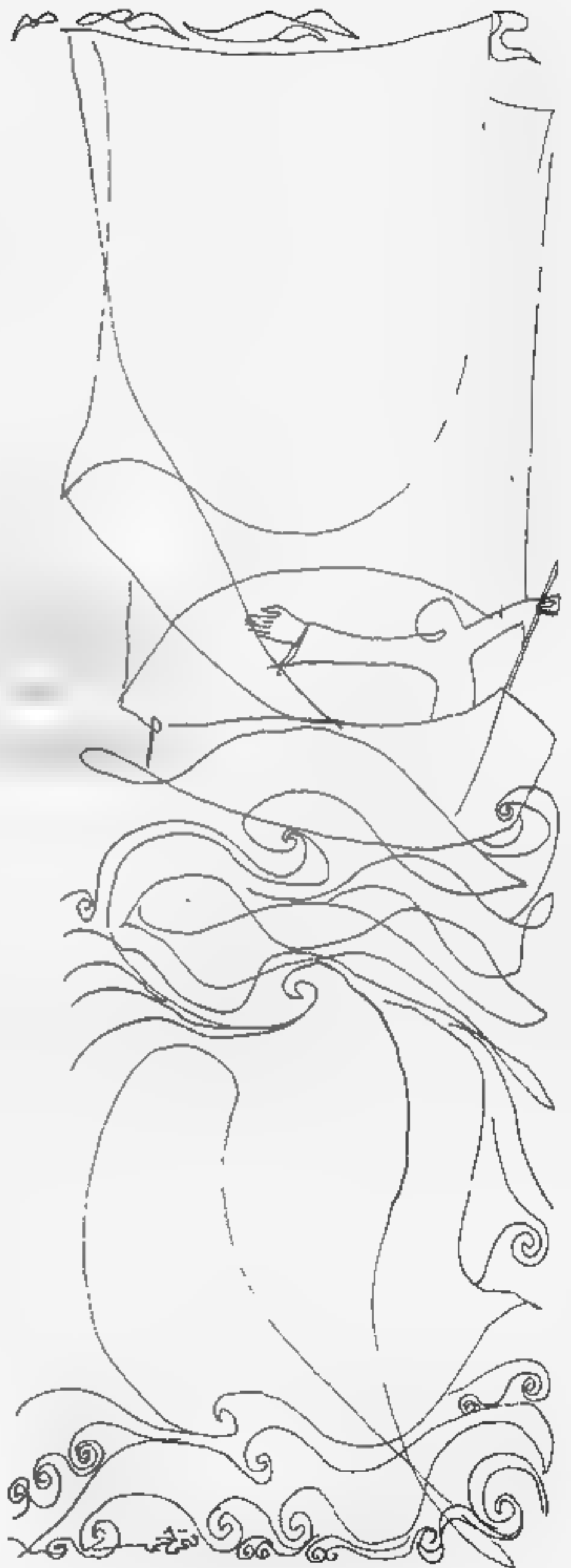
مهل يكن من شيء فإنه لا يبدو أنه يسافر مع الأمواج بلا - وقد  
دأمته العواصف - إلا أن بعده القربان لسحر - وفي يكون هذا القربان  
إلا قربانا بشريا لأنه إشارة بتوحدة الصوفية  
التأمل في الكون وحالقه . وإذ يراد أمر هائلا وقد وعد بالعودة من أجل  
الناس - لأنه مهتم به دائما - يرفض جربة تكسب كنها . ويرفض  
مها تقديم القربان إعلالا للعصيان ومن هذا منه داد حبه ليوه

لا تبحري ذاكرتك فقط  
لا تبحري ذاكرتك فقط

وفي مناسبة الإصلاح قال يرث على أحد أصحابه وقد سابه عن موقفه  
من الدولة

الدولة ؟  
لا أشغل نفسي بالدولة  
بل أشغلها بقلوب أحيائي

أحياء الخلق ومن يحويه في الكون وهذه شحة طبيعية وبسبب  
كشفا متناهيها ولا استطاع أن يمر به راحة سديدة كانت أو  
حلاجه والتطرف - بعد ذلك - أن هذا لا يمر بكل رموه  
ومسبوطياته لم يكن إلا إعادة صياغة رحيه قدمه لتساع عبر " حله  
الليل " وقد جعل عنوانها " رحيه " نص - وبسبب قصده في وهو  
عبري الله



يا رحله المعنى على خطى  
قري بجذني عاني عذبي

وأهم ما فيها «أشياء» السندباد وعلاماته - كالمراه والخام والإبريق  
الحامير والشق ممته على طول الليل - وحالات ألف لغة وبلد

عن أن يشترك في إصلاح - عبد صلاح عبدالصبور - لا تسنا  
فقط أن شعره حوله كان مثوبيا Mythopoeic دائم - وقد توج هذا  
الخلق الأسطوري مسرحته المعروفة - وهذه لم تعرض لها - كدلت في  
معرض مسرحته بعد أن يموت ذلك - رعبه ثرائها استثنى في الإخبار  
بعد وبتوب بحورية وكديتها العوجية - لأن من أدينا فانيها رقيقة  
سهل منها تناولوا وكبر دلالة على استثار أنف ليله وليلة وكثير من  
حكايات خرافية - خاب عصف مرير - تدعى - وقد ترجمه هو فصلة  
الأول منذ أكثر من عشرين عاما - وتزوج الدراما ومعامرات بينين  
وبيك وشيلي الشعرية - ولأنه شاعر فقد حفظ للشعر فيها برامته - الأمر  
الذي جعل على الراعي يقول عنه إنه «يعتبر في أدبنا العربي صوا للشاعر  
الإنجليزي جون كينس - كلاهما وصل إلى اليانغ الأولي للشعر - فشرابه  
صافيا وراقا - وقدماه عاكسا تفتح له القلوب والأنفاس»<sup>(١٢)</sup>

عبارة إنشائية بارعة - وقد جاءت ضمن تحليل لأبي نجاتي  
«الأميرة تنتظر» - والانتظار عند صلاح مستمر ومحكوم بانزوح الحقوق  
عليا - بعد معامرة حسنة تستعد دائما في طقوس مسرحية مطهريا أن  
تضرب طعلا في بصرها ! ولغزابة الأحداث - وفي الوقت نفسه لأنها لا  
تصل إلا بيات أسطورية مثلثها خبرته وحولها إلى أسحة شعرية مثل  
المصدر الخيالية المستمدة من بعض الحكايات الشعبية والألفاظ كشي  
مسرحية ومحمدا - نكس سدوان تبة «أندك المسحور» الذي يمكن أن  
يكون ربوس السحرة - بعض دكريرب الشاعر لأسطورة حبيب ملث  
شعوب في ميثولوجيت المحلية

ولمريح أنه قديم جدا هذا المرح الذي يجعل الأساطير والحكايات  
الشعبية وبحرف الجرة للتوحد من التراث الإنساني - ومنه تطل الخادج  
بعيا - وأبرز هذه الخادج في شعر صلاح بعامه وفي مسرحية الأميرة  
خاصة - الرغبة النفسية التي تحكم سلوك الأفراد لتكون في أحسن  
حالات الصحة - والتقياس العام مثلا شعبيا يعمل درسا يبحث عنه في  
مرمى السطر نفوس الأميرد للوصيفة - الثانية - التي ظهرت وعلى  
وجهها قناع من رطب أن تمصرها طفل في بطنها

أه تبدو مثل ربح مشرع تم استواء ومضاء  
أه تبدو مثل سيف مرهف قد راده الصقل حلاء  
أه تبدو كإله طيب قاسي ميل  
أه تبدو شجرة  
أه تبدو سكره  
أه تبدو قرأ حيا مطلا

وحسب ما أومض من حسن صديقه - أسوء واستداره - ويعتقها  
ككتفيه كعقد

وعنسى واحتمى تحتك  
ولمعدك العد في طفلا شقيا وجسورا

وليس حد وحده من مشهد الإنشاء - نور في ولا هو ربيعه  
حب تفرح حلول يداهس ورث هو - في - الصلابة للعدسة التي  
كاتب ترجمه عشتار على - أو ياست سحر - وروح من لانتشاء متى  
يعقد كدرة ما - وم خطي - سحر قد - من - بعد أن حو مشهد  
بصره من الأميرد وضوب يردد

وبلاه  
أقلت اني  
وسلبت الخيام حتى ترفعه في وجه الناس  
وعكهم به  
ماذا فعل  
أنت حبي وعادي وقتلت أبي وعادي !

وسميد هو نفس الحقيق بكتبه لمريدن أمه الأميرة  
ووصفها ثلاث - وبعد أن حاصي بقوله «استودعك الله»  
يستعد

أه .. لا يحمل في أن أنسى  
هذا دليل لا تكل أعين دره  
يا امرأة وأميرة  
كوني سيدة وأميرة  
لا تتي ركبك النورانية في استخراء  
في حقوقي رجل من طين  
أها ما كان

ثم ماذا ؟

ثم شيء بقوه السناد - وأقول أنا للعداد عودوا لتركيبات اسرحية  
الأسطورة ونعتفوا إشارها - فلعنكم تعثرون على نظام خاص لم يكن  
في الاصل كما يقصد إليه سيبيوسيداد اميثوريا كما قدمها الشاعر

وأخيرا نلتني بعيدالوهاب اللياني - ونقدر ما جد الأساطير هذه  
نوشك أن تروى مواريج غير مؤرخة - استعنها اشاعر سياسيا سجاد -  
حد التماثل التي يعنى بكوس حارقة - والرموز التي تضرب في صميم  
المثولوجيا العربية - كرموز العرب مثلا والراحلة - وأما عالشة فهي قناع  
شرقي وره فكره الدواو ولاسمر - الذي أن حيد اللياني صول حبة  
كفي حث عبد حلهاميش من حين - لأنه حث - كي لم سحج حد - في  
توصف الأنثويات والإشابة التاريخية - وبعضها حرمي - توصف جميع  
من أوقات المعركة وتركيبها الهندسة المعقدة - وكثير ما نحول هذه  
حسنة إلى مجاور رئيسه في بعض شعيرة حاطقة يستشهد بحكايات  
الشعبية عبر حدود

وقد صدف أن سرعت أقر ديوان عبدالعزير المقادح عبد د من  
في ديوان السبق - معيرة ذاتية لسارق البار - وقد صدر عام ١٩٧٤ ،  
مصر شيوا - وبعد صدر عام ١٩٧٥ - ورث اندارق ككبر من شاعر  
أند حكت نبرات كتي يربطه بحرفه النصاية - وسعر لا يعرفون  
التحديث Modernisation ليس مجرد مسح سبب - دي يرب -

والسرى لم تثن في عجزه هذه وفجيعه أن يدمع ، عطف مدح مدح  
حبيبته في مجموعة من الشبكات و المور و البسات وكنى .  
فتقدمه عنه ويرتفع صاحب في مستقل فصل

من تحت ملات طغاة العالم  
من تحت رماد الأرماد  
أصرخ في ليل القارات أقدم حي قربان  
للوحش الراسخ في كل الأبواب

حي لا يزال في فصل «قراءة في كتاب الطواصير لمجراح» ولا  
شعر إطلاقاً بأن البياني يعتمد فيه وضع الأفعى - إلا مرة واحدة حين  
ذكر رانانا - ولا هو يكثر في استخرج شيمه لمعبره ومضجورة عدساته  
وأحلامه . بعيداً وشعه عن تبات حاوي مسيحه و شباب سيب  
السيحية الثورية دون أن يفارقه فقد أسلوب لتدعي مدى بقوده في  
حالات انتظار الطويل إلى مدى يأتي ولا يأتي

كل الفقراء اجتمعوا حول الخلاج وحول الدار  
في هذا الليل المسكون بحمى شيء ما  
قد يأتي أو لا يأتي  
من خلف الأسوار

وقد أصبح كثيرون عن أن الشاعر - مع هذا مدى يأتي ولا يأتي -  
يكثر بالبحث الثوري . برغم أنه دائم الموت وشعره دائم بقاء

في الأصقاع الوثنية ...  
حبث الموسيقى والثورة والحب ..  
وحبث الله

فعدوا تاج الشوك وسيل  
وخلوا راحلي  
فطرات المطر العالق في شعري  
وهرة عباء الشمس الواضحة الخلة على إحدى  
تذكارات طفولة حيي  
كبي .. موني  
فبي صوت قديلا في باب الله

وأن الصوت قديلا يعني كونه بشارة - وإشارة في الموت  
مطمئنه لأنها مطلع بر الأسمى وهذا سر بكائه عن «عائشة» لأن معنى  
من المعاني ردة على عبث الموت بالعلم عن أي شيء من ناحية أخرى - وبعد  
عن كل مدح التعبير عن الثورة يظهر تحرر الإنسان وتبعي ، مد  
الدائم «مبته وحبة» هو اسم بار الإسماء بحب - وما أكثره من غنى  
البياني بهذه المقاصد . وما أكثر ما تألم في مسنها مثل تألم في قدح الحبيب  
القتال ، أسهر مع قمر الدموع لأمكن «في راحته» كمة نسوييه

والصم التي تعرضه عنه ملغمة سحر الأسطوري وعموصه  
رما لأن عائشة سديم دائم مشحون حوى وتعرض لإستنصاحات عن  
حلامه في التبع والواقع . وما لأنه يبحث فيه - وقد أعجب صبه -

ملا - وفجر وكسرى وبره في مقطع واحد صعباً<sup>١٢٨</sup> . مع أن فداعا  
وحد من تحت الأفعى عند سقى وشعره حله - كليل تنعير الحياة .  
على الأقل في صبه و يساوي . و يدين ومد قديم حملت صعاء جوه  
- بح وحيم ولاصورد - لا أن مدح - وكان مهاجراً كالياني يوماً  
- مستعجلاً - حله «حي عرشنا وول حديثنا» في حين طفت  
«باب» مسجود مدى يرب - المدارس المنظر الذي مسحو  
لأقره وسيف ودم مرة أخرى في يديه الأحفاف والأقبال  
وشعره خمسة وسهيل وعطير لأبيل وكسوم ومسة القوس - في  
سيرة سعيد - دمره من سرافده برومبيوس وسيريف وأوديس  
وسبور

وأنت في هناك يا سيريف  
لا الصيف كان مثقفا ولا الحريف  
ولا برومبيوس قد ألقى على طريقك

اشترى ونفس نار  
حرق عليك  
عاد بعد رحلة الرعب اغيب مسدداً  
سفرائه السبع انتهت  
وأنت ناله الوجه غريب الكنهات

تسار في ضراعة الأبطال عن بيا  
عن مارب الآخرين  
عن سبأ

وهكذا شعر - سيبات والسببات وعلى الرغم من أن  
المفاتيح - من شعره في حسنة - م يفتح شعره بعد عن النموذج  
ينشئ تادي تتحدث فيه لأسيرة ستكره حديث الشعر والمفكر كما  
تحدث في قوى

أصرخ في ليل القارات الت ...  
أقرب وجهي من سور الصين  
ولي سهر الليل أموت غريقاً  
كل متون الأهرامات معي  
ومراتي المعبدات  
أموت وأظفر  
منظراً دقات الساعات الرملية في برج الليل المائل  
أبي وهذا للشعر ..

أقرب وجهي من وجه البناء الأعظم  
أسقط في فتح الكلمات المنصوبة  
بي حول سور  
بعو السور ويعو

كتب ورصاها تلف حبالا  
أصرخ مدحوراً في أسفل قاعدة السور  
مادا يا أبنى أنفى في هذا الملكوت  
مادا تاكل لحمي لفظ الليل المحجور  
لصارب في هذا النصف المظلم من كوكنا

عن الخلاص وقد تصورنا ذات مرة معشوقته الثيرة التي نجي وتذهب  
وكان في ديوانه «قصائد حب على بوابات العالم السح» قد كرس خد  
لسحر كل طافاته . ووفقا لما توهم في قصيدته التي صمها الديون  
الذكرى بعنوان «عن وضاح المي والحب والموت» وفي هذه المرة ذكر  
فر الموت كما ذكر من قبل في الموضع (١١) وأخرج من شعره تغذية من  
مدائن البحر إلى شاة مع سعادة

وريشة حمراء

ينفعها الساحر في الهواء

يكتب فيها رقة لسيدات ملد الرياح

ركبات الحجر الساقط في الآبار

ورقصات النار

وذلك جزء من ميثوس منه . كما هي متفق إلى آفاق تسكينة -

بعضها سبريان - أقمت دار تقع الموت طامع حجر هو في قناع ورجع عن  
حيث الخلاص يوجب على ربح كثرة ما ذهب . ويحدث هذه الحيات  
على أودعه أحشاء أم اليبس روح حبيبته

يكن عائشة الباقية قد نموت كما في قصيدته «عجوبة عائشة» حين  
كانت تطوف بالحجر الأسود وهي في أكتافها . وقد تسافر كما ذكرنا  
يسافر وراءها حتى آخر الدنيا . وتكون حياته - من ثم - عجبا  
وحضورا بمنزلة الوحشة ولترحال وأشاح الموت . أو تكون هذه بشرية  
ميا . يقول في «قر شير»

بدمي ينسل العشاق

وبشعرى يبي الغرباء

في المنى شيراز

أملكها أنسكي فيها

أعبلها

أرسم في ريشها مدنا فاضلة يتبعها فيها اشعراء

وقد يراها كالحلم - في ظلال ليل - داحل قصيدته الرز - في  
شريط واحد مع لوركا . مصرح

توقعت عائشة

فالباص لا يذهب في الليل إلى كروا

ولا يعود

قال . أعود - غارسيا لوركا - إذا ما انتصف الليل

وفي الوادي الكبير بامت الزهور

وعلى هذا الشعر يضي الليالي في إطار هذه لينة وحورها .  
يكرر حكاية الموت والحياة - أهم موضوع لديه - ويستلخص فيه ما يربح  
الإسلامي تارة . والليحورات العذبة تارة أخرى . ويتوقف بين حين  
والحين عند دليته وتزانه التوكلوي . وفي كل الأحوال لا ينفذ  
شعرته . ولا يتخلف في مضمار نفس الربيع

(٦)

ولا يبل في الموضوع شيء أقوله بعد ذلك . لا لأن وعيت أطراف  
المادة الأسطورية أو استوعبها . وإنما لأن الفطنت بعض المجموعات  
الشعرية الهامة من ناحية . ولم أظف إلا لما بدواوين ما بعد جيل الزواد  
من ناحية أخرى

وليكن هذا في اعتدال أو اعتدارا . وربما يكون في قبوله من لدن  
القارئ حافزا إلى أن أعاد الكرة من جديد .

ومن يدري ؟

هوامش

(١) راجع Quest of Myth في Richard Chase حيث يقول : «أشعره من لا يقو»  
بأنه «ورفض الاعتراف بقوله فيه موضوعه من جانب المتلقي» (١) بلا صفة  
مكرى عند

(٢) R.A. Foakes. Romantic Criticism 1800-1850 London 1968. pp. 90-97

(٣) راجع على سبيل التوضيح «مكتبي» Bronsław Maksowski في كتابه  
Myth in Primitive Psychology من سنة ١٩٢٠ من ٢١ من آخر هذه المجلدات متحدث -

الأموات ولاحتساب بيده شمس التسم وتكتب بعد يومين دلتا من

شعر من وضع ي. وود على حدود شبه القارة الهند حسب مفهوم التحليل وحدثت

الحد التي هي حصة من حبيب لأختها معه لوركا . ص ١٠٠

(٤) فصل رابع في تاريخ المراجعة . كما ذكر في الجزء الثاني من الجزء الأول من سنة  
١٩٦٢ وأعيد طبعته في سنة ١٩٧٣

(٥) الشعر الأسطوري للشعر القديم ١١٥ - ١٢٦ من مجلة صول - العدد ١٠ - أبريل  
سنة ١٩٨١

(٦) راجع مثلا «الحديقة» و«قصوس» و«مكتبي» و«أشعره منك لا»

(٧) شعر الشاعر يعني ذلك البث يت قال - فيه نصف المزداد

وعجوز - نصف المزداد

ونصف الشعر المزداد

(٨) جزء ١٢ من السنة كتاب ديسمبر ١٩٥٤ من ١٦

(٩) راجع بمصنف في الآداب العدد ١ من ١٣ أكتوبر ١٩٧٢

(١٠) الشعر العربي منذ سنة ١٩٥٠ من الفكر العربي ٤٧٨

(١١) من أي نوع في دراسة العبد لا . يكون يصح أن يكون كونه في الاسم

(١٢) حجة حجة في دراسة العبد لا . يكون يصح أن يكون كونه في الاسم

(١٣) راجع على سبيل التوضيح «مكتبي» Bronsław Maksowski في كتابه  
Myth in Primitive Psychology من سنة ١٩٢٠ من ٢١ من آخر هذه المجلدات متحدث -

(١٤) السج في الشعر العربي ١٧٢ - عدد شهره النكسة ٩٨

(١٥) راجع نيويورك لكامل ٢٧٨ من العدد يوليو ١٩٧٧

(١٦) من شعره في الشعر و«قصوس» و«مكتبي» و«أشعره منك لا»

# الترعة الصوفية

## الشعر العربي الحديث

في

□ محمد مصطفى هدارة

إذا ذكر التصوف بلسان عربي انحجبت الأفكار بصورة مباشرة إلى الترعة الصوفية في الإسلام بكل تاريخها القديم والحديث ومبادئها وقرنها وأعلامها . وليس الأمر كذلك فيما أردت الكتابة عنه . فإن ما أعني بالترعة الصوفية التصوف بمعناه العام من حيث هو استبطان منهم لتجربة روحية . ووجهة نظر خاصة تحدد موقفهم الإنسان من الوجود ومن نفسه ومن العام . وهو هذه الصورة ظاهرة إنسانية عامة ليست محدودة بدين أو حدود مادية زمانية أو مكانية . ومن ثم يمكن القول بأن التجربة الصوفية قد نشأت بعيداً عن الدين كما يرى في الفلسفة الأفلاطونية أو الهندية . بل سادت إلى أبعد من ذلك فنقول إن التعريق التجويفية قدرة كامنة لدى الإنسان يمكنه استخدامها واستثمارها إذا ميات له عوامل معينة . وعلى أساس هذه الوجهة الإنسانية العامة في التصوف يجد «إدريس شاه» يدرس آراء الصوفية وحركاتهم وكتاباتهم . لا من حيث هي شرائع تحت شجر . أو قطع أثرية في المتحف . ولكن من حيث علاقتها بالعالم المعاصر<sup>١</sup>

مسلم

وه يمكن الشعر لغة من اللغات . أو من رموز من الألفاظ بعيد في بعض ما حرص فيه الشعراء على المفهوم الإنساني العام بالتصوف بوصفه مصداقاً لتجربة روحية . ومحاولة لاكتشاف عن الحقيقة والتجديد عن الوجود الفعلي للأنبياء . إن الشعر لا يصد عن حمود وصيغة ثابتة . بل تغير مستمر دائم ومتغيرة . والتصوف كما يقول صاحب صفتان صوفية اضطراب فإذا وقع يسكون فلا تصوف . بل قد يصير في أحوال الصوفية كالمراقبة . والمجاهدة . والخوف . والرجاء . والشوق . والأسى . والطمأنينة . والمجاهدة . ونقص . وحب . ثم يكد يكون أحوال الشاعر التي يصدر عنها بهيمه . ثم إن الشعر «توجدان» وثقت وسيلة مهمة عند الشاعر والتصوف عن أسوء . ونرى عدد من مظاهر التجربة الصوفية كما حددها «أبو حنيفة» ووجدت شيئاً واضحاً بينها وبين أحوال الشعراء . أو وقت يخص التجربة الشعرية<sup>٢</sup> . ونحن نصل الصوفي إلى درجة (الفناء) التي يتم فيها تعاضل الإنسان عن كل موجود يساوي معه الشاعر في حالة الإلهام أو العدم

وأما بعض الشعراء العرب المعاصرين فيجدان لغة عصبية بين شعر والتصوف . ويأتى على أحمد سعيد (ادريس) في مقدمته هؤلاء

ولا يلى مفهوم الإنسان بعد تصوفه ووجود تأثير المفهوم الإسلامي الخاص في شعر عربي حديث . بل وجوده في أواخر التصوف العربي بصفته عامة . وول ما عدا ذلك . فلهذا هو موقف التصوف من العقل . فاقبب عبد صوفية هذه من عقل . بل كان عدهم الأساس . حتى . بعض صوفية مسلمان يجعلونه عرشاً مرفوعاً . وإلا أودع عند الصوفي جوهر لاوهية وجوهر إنسان . وجوهر الوجود . فالتصوف لا يكون من أفكاره . فكذلك . بل يوجد . بل يشهد . أما أرملة إذن ما موجود . ولكن لا بد من شيء . بل لا بد . بل لا بد . بل لا بد . ومن هذا مختلف صوفية عن التمسك بتقاليد في أهداف ووسائل . لأن التمسك بمعنى البحث العقلي انصرف في صفة وجود بقصد الوصول إلى معرفة عامة خاصة من الناقص عن حقيقة . وحقيقة في حرم من حرمه . ولكن التصوف يسكن في حقيقة وقد مسبو . بل يسكن بوجود عقل إلى الوجود أو حقيقة عن صرح حرم . وجهة خاصة بذكرها . إذ كان ذلك مسبو . ولا حصل عدد . لا يرضى في عتقه بل يجد من تجربته الروحية أساس صوفية مساهمة في صفة . وقد سرح بعض التلاسمه صرخاً صوفياً . ثم رة في صفة أفلاطون وأفلاطون واسبورزا . كذلك قد سرح بعض صوفية مبرخا مسبقاً فتجسد التجربة الروحية الصوفية بالترعة مساهمة<sup>٣</sup> . ولا نعلم وجود متقدمة متشابهة بين المسلمين وغير

لا يماكت من شعر محسوب ، بل عما قدم في دراساته الأدبية أيضا .  
والشعر في نظره ( رؤيا ) و ( الرؤيا ) بطبيعتها قسرة خارج المفهومات  
«سائدة»<sup>(١٦)</sup> . وهو يؤمن بقول الشاعر الفرسى «ربيه شاره» بأن

الشعر هو الكشف عن عالم يظل أبدي في حاجة إلى الكشف . ولا يمكن  
لشعر أن يكون عظيمًا - في رأيه - إلا إذا لحنا وراءه ( رؤيا ) للعالم .

ولا يجوز أن يكون هذه ( الرؤيا ) منطقية . وهذا يدعو أن يأخذ الشعر من  
تصويبه بـ «دقة كشف المستمر والتصال ضد المنطق العملاقة» . ويصن  
حقيق بشكل مفرط على أنه شكل نهائي<sup>(١٧)</sup>

ونظرًا لتطور «أدوبيس» من المنطقية وإعجابه بكل فرد على  
الأعراف والفكر الديني يشيد بالخلع والنهري والسهوردي وابن  
الراوندي الرليقي (وغيرهم من المفكرين والفلاسفة الذين تأروا على  
التصديقية في الفكر الإسلامي وزدد في كتاباتهم القول بعدم العالم خلاصا  
لتنهيم الأدبية وبكار الخلق لمستقل والسوة والنوحى . وساد لديه حب  
لمعرفة المعرفة ذاتها وحسن بحث والثقة بالعقل الإنسان أنه قادر على  
«كشف الحقيقة بقوته هو لا تلقينًا ولا إيمانًا»<sup>(١٨)</sup> ولم يقل واحد من  
التصوفية إنه ضد التنعم الأدبية . ولا يسعى قط أن يهمل التصوف على  
أنه - في كل مجاهده - ثورة على التعاليم الدينية كما قرر «أدوبيس» .

ولن نحصى طويلا في إدرات هذه العلاقات المتداولة بين الشعر  
والتصوف في معاه العام . فغابتنا في هذا البحث تبع النزعة الصوفية في  
الشعر العربى الحديث . ولابد - ونحن بصدد الدراسة التطبيقية - أن  
نلمح عناصر مختلفة من الفكر الصوفي العام أو الخاص لنقربها بالأشعار  
التي تأثرت بها وصدرت عنها

ولعل من المناسب أن أوضح منذ البداية أن أربعة تصوفية في الشعر  
الحديث لا ترتبط ارتباطًا حصويًا بذهب أدبي بعينه . فقد توحد في  
لكلاسيكية ، أو الرومانسية ، أو الواقعية ، أو الرمزية ، أو السرمائية .  
أو أى مذهب أدبي آخر . ولكن في نطاق شعراء أو د حسب تكوينات  
الثقافية . وسنعددهم نصفي . لا حسب ما يدينون به من اذهب أدبي  
أو بيديولوجى . وقد يكون لبعض هذه المذاهب الأدبية سمات خاصة  
بقوى وجود النزعة الصوفية مثلًا نجد في الرومانسية بصفة عامة ،  
فاروماسي يعلم دائما ، لارتفاع إلى الكمال الإنسان الذى لا يوجد في دينا  
الحقيقة . وهذا رأياه يتعد من الصراع المتشكك في هذه الثنائيات التي  
نحسد به في صور كثيرة : الخير والشر . العدل والظلم . الروح  
والجسد . الخيال والواقع . الكمال والنقص . ولكن بعض  
الرومانسيين كان يصوره معًا مثال أصبح من كل حال حرية طبيعة  
بوجود . ومن قصيدة (أمية إله) لايليا إلى ماضى<sup>(١٩)</sup> تصور ذلك أدب  
تصوير . فقد قيل الشاعر أن أحد الآفة أهم في الخلق والاسكار ليحفظ  
حبه وجود شئ يباهى به باب حبها . فكما الأرض بالأرهار  
مرثعة ورصع سماء بالكواكب الملامعة . وأفاخر الماء وانعطر ونور  
في الجبال والبروح . فها أنت حينه ما أبدعت يدك . تمت أن يرى  
عند أدبى وأكمل ما أبدعه . وهذا يصل الثنائية بين عدم حمل ولكنه  
واقعي . وفي عدم تحمل يسكن في الخيال . وهذا أيضا عند الرومانسي  
يصبح في عالم ميفيريقى - عالم ما وراء الطبيعة . وحتى في هذا العالم لا  
حيروا شاعر من أثر صراع بين العقل والقلب . فقد كان للعقل دائما في  
كل انفعسات مكان أصدا به بوصفه رمزا للتقدم العلمي والتفكير المادى

الشعري . ولابد أن الإنسان في شئ محلا . وكان محي حده  
الرومانسيون من يعبر عنه جعد القلب قوة على من العقل بوصفه هاديا  
للإنسان - حكمه المذاهب الصعبة - في محلات الحق والخير وحب -  
واقترن القلب بقوة الروح عند الرومانسيين ببقوى ضد تداديه بعد  
الانقلاب الصناعي في أوروبا وشبهه بصرية تنظور وأشر تعبعت  
أخذته انتقائمة على انعم . وهو وليد العقل والتحرية<sup>(٢٠)</sup>

ومثلما وجد العرب في عصرهم منهم - في أسس الرومانسية مختلفه -  
محلا يتناقض مع واقعهم في ظل الاستعمار وكبت الحرية وبحوره  
انقصه على صورة الإنسان في ذلك العصر . وحدو في نفس حسب  
على العقل محلا حصصيا يتفق مع ما عرف عن الشرق من روحية يمكن  
أن يقاخ بها مادية العرب التي تمثل في تقدمه المعنى المدخل لدى  
يقف الشرق أمامه عجز متدهر . وقد أقبلوا على التصوف يستمدون  
منه أفكاره ومصطلحاته . وعادون بوصف إلى حل برضى عند نفوسهم  
في هذا الصراع بين العقل والقلب . ورأى الرومانسيين العرب . في  
السودان بصفة خاصة - نصر تمكن الفكرة الصوفية في رصه وبشر  
الشرق الصوفية - يكررون من حديث عن نفس وهي تثل عندهم  
مظهرا من مظاهر السندسة للصوفية . فأسس عند ابن سينا قد  
هبطت من أهل الأربع لتدخل الجسد - وهو سببا الصبي المادى -  
وهذا تراها تعيش في صراع تحرر من هذا السحر وتعود إلى مصدره  
الأصلى . والنفس عند الرومانسيين بصفة عامة لا تحرر عن حد  
المفهوم . فهم دائما يتشككون ها الخلاص من أسر الواقع . وهذا  
ستعدون الحديث ويرددون ذكره وبشوق في بقية

والحقيقة إن النفس كانت موضع خلاف بين المتكلمين والصوفية .  
والدين اعتمدوا على اذهب المادى يكررو نفس . ومنهم من قال بها  
جسم أو عرض الجسم . ومنهم من قال بها مرج ونايف بين مختلف  
أما الذين برعوا صرعا روحيا فقد قاوا . إن النفس ليست جسم ولا عرض  
جسم . ولا مكان ها في الحقيقة . وليس لها صور ولا عرض . ولا  
تحم شيئا لا خاصها شئ . ولا جور عنها حركة ولسكون والأزواج  
والصغر . ولكن جور عليها لعم والقدرية والحيه والإرادة . وإبأ العرب  
أبدى بأدبها ولا بماضي . أم نفس وروح عند التصوفية فهي جوهر  
مادى من صيغة إنية . وهو لذلك سرع في العودة إلى جذبه بدعته  
الشوق والخف<sup>(٢١)</sup>

وقد ذكر ابن سينا أن كل موجود صمعي مكمل من مادة واحدة .  
وهذا أن الإنسان موجود صمعي فهو يد مكمل من مادة واحدة . مادة  
هي البدن . الصورة هي النفس . وهذا يرى أن نفس عند  
مادية<sup>(٢٢)</sup>

وهذا الخلاف بين الجسد والروح . أو عدم محسوب . وعاء  
المعولات كان منذ أساليب في الأفلاطونية . وقد شب أن لأول داء  
التبدل فهو متحول رائل . وشئ ثابت من جسد . وهذا لا يتكسب  
أحياء الإنسانية معنى لا تحقد . برقع عقل قوى عام حسن ويتفعل  
معاد الخلل . الإنسان يستطيع أن يجد نفسه لا يرح إلى جدر الأشياء  
الأولية . وقد تأثر أفلاطون برعه الزهد شفهية لأصل محقة عيه  
الإنسان - في محاورته خبيته فيقول « في البحث عن هرب مور  
جسد وحيدو النفس<sup>(٢٣)</sup>



وقد كثرت في أساء الرومانسيين العرب في المودان خاصة  
مصطلحات التصوف وأفكحهم حتى تنوع في كثير من بواحيها مع بعض  
لاؤك عصفه تنسفة مع هذا الإنساني لعدم . سواء أكانت عربية أم  
غربية . فهو حمرة الملك طبل في قصيدته ( في جوف الليل )

يا ليت من جهلوا الحقيقة بالحقيقة يعلمون

آمنت أنا في السراب وفي الهالة ساحون

يا ربح نفسي مند كانت وهي نرسف في مجون

آمنت أن المرد فوق الأرض أحقر ما يكون

مولاي لو خبرتني . لاخترت أني لا أكون<sup>(١١)</sup>

وبعض شاعر باؤنث يدين جهنم الحقيقة للزمن مادام انديين  
لا يتحدرون . يصرفهم ما يرونه من لآشبه . مع أن كل ما يرونه ليس  
لا سر . جدي . وليس الحقيقة حكمة لأرنية التي يؤمن بها  
التصوفة . ثم يقرر أن نفسه ترسب في سحر هذه . أو سحر أحد  
وحد يرى الإنسان حقيرا لأن نفسه سحينة لاصفة بالماديات . ويتنمى لو  
به . حتى صلا حتى يتخلص من صوبه أحد

وبره في قصيدته أخرى يتحدث عن (الامتزاج الروحي) الذي  
حدث بينه وبين محبوبته . وحب فيها معنى عند الصوفية . أساس عت .  
في الله والاتحاد به . كما أنهم يتحدثون أجمال الفلسفي درجا يرقون به إلى  
معرفة حيل المطلق . ويبدو أن طبل يستند إلى تجربة الاتحاد الصوفية  
التي تعتمد صلا على إهمال الحسد والتعلق بالروح . وحدثت عن  
سحوية تدرج تعبر كاملا في حصة الإنسان تحت تأثير اتحاد صوب  
متخلص من . يترو . طبل

أرحب لستين المقلتان

وتنعمش الروح بالظفرة

وسكر لا سكرة الشاربين

ولكما سكرة الخيرة

فمن أعياها بالكلام

وأفراها دوسه كُنت

ينزجم عن حافا طرفها

وطرق ينزجم عن حائق

وإن لامت شفق لمرها

رأينا العجائب في القبة

بسكاد لشدة أشواقها

فلايس مهجتها مهجى

أمر إذا استصعدت لحظة

وإن غبت عن عيها حت

حيث النفوس إلى بعضها

وليس حسيها إلى شهوة

أطير إلى حبها مظرقي

فتصير إلى رشفة مقلتي

فواعجى كيف ان التندى

بريد على حبها هو

رواعجى كيف يصحى الرور

مرك من الوجد واللوغة

فيا من سكرهم نهمر الدخان  
هالك سكر بلا خمرة<sup>(١٢)</sup>

فالامتزاج الروحي الذي يقصده اميرج بنفسه معنو . عن  
الماديات . وهذا يعني كل مظهر هذه الماديات وأهمها سهود وكذات  
التوبة الحسية . فهو وحبيته المتحينة التي قد تعنى . مراعا تحلل نهمر  
إحدا تسكر الروح . ولست حمر رصيه بعقل حصد

ومثل هذه الأفكار الصوفية المتفلسفة أحد شيع في شعر يوسف  
مصطفى التي مراد بقف موقف مردد بين (الأرواح) و (الأشباح)  
ومنها من شعره أنه يقصد بالأشباح لأمر ماديه حسيه ولاشك أنه  
كان في لحظة ضعف إنساني حين أعين شكه في قلب روح لاستحالة  
وصول إلى (المثل الأعلى) الذي يشده . يقول

سمنت عبادة الأرواح لم تجلب سوى الضر

وعدت أهم بالأشباح في على وفي سرى

أليس المثل الأعلى محالا واضح الضر

إذن فاهموا عقل إذا صمت به عمري

كما اتهم الذي يعني . مثال الكوكب الذي<sup>(١٣)</sup>

والمثل الأعلى في رأى المتصوفة هو الله . واحة الأبدية السعيدة  
عندهم معرفة الإنسان لله . ولما كان الإنسان غير قادر على إدراك مثل  
الأعلى سبعا حيا . فلما يتوسل بالإيمان والهمة لتمثل هذا الإدراك  
ولم يعد التي عن مفهوم المثل الأعلى بالمعنى الصوري حين يقول في هذه

إلى غفوة السابغ كاد يهلى فكرى

ألت المثل الأعلى وهذا السخط كالسكر

وتحققا لهذا الاتحاد لا يجد بدا من هجر الماديات (الأشباح)  
والعودة إلى رحاب (الأرواح) حيث يشتع باخرية والخير والخير

سمنت عبادة الأشباح لم تجلب سوى الضر

وعدت أهم بالأرواح في على وفي سرى

أليس المثل الأعلى من نفس الفسق الحر

كفاني طبعه الدعي في أحلامها بسرى

كفاني الظلم الروحي أحمره عن الأثر

ورى حتى عزت في قصيدته (لوغة صوق) يتحدث عن

(الاتحاد) مع الكائنات . و (الخلول) بب . كما يتحدث عن (الفناء)

في المثل واحب . رغبة في معرفة سر الوجود ووصول إلى الحقيقة

وكل هذه الاصطلاحات لما تأت صدقة في وحى شاعر . ونكبه صمد

الدلالة . مربطة تمنان صوبه أصله . يؤكد لها عبر . تقصده نفسه

(لوغة صوق) . يقول الشاعر

نصب الكأس يا ندبي فدعى أنقى في عالمي من جديد

أعلى في عالمي ثم ألقى بين أحبابه بروحي الحديد

وإذا شئت أن ترائي فلا في مطلق الذي وعصر الورود

والفيلز الثغور . في هدأة القدران . في غنة الكمان السعيد

في خمر الأعواج . في هرة الأغصان . في آنة الصريع العميد

في بكاء الخرون في آنة الخروح في رهرة الطريد الشريد

في الأعالي لسرى يبددها الغاب قصي على ظلال البرود  
صورة من غياهب الألم الناري ومن بهجة السرور العميد  
أنا في هذه الحياة شيد محكم الوقع ساحر التردد  
أنا تسعة من الخلد سكري قد ثلاثت في رقة المبرد  
أنا قبض من العفاف تجلي طاهر التور في ظلام الوجود  
وضياء من الحياة نهدي في فؤاد الزمان حلو الشيد  
فبت نفسي الغربة في الخس وفي البحر والهوى والسجود  
ومصت لسأل الغيوب عن الكون ومر الوجود في ذا الوجود<sup>١٧١</sup>  
وعند هذا الاتحاد مع الوجود والعدم في الله وطى الزمان صاحبه  
وحاصره وعيه في نفس الشاعر محمد محمد علي إذ يقول

سكوت بعزتي وهجرت راحي  
في ذاتي غيوني واصطاحي  
ولمعه الله أشرق في فؤادي  
رسمي الضوء براق السواح  
لا تسلك قل في وجودي  
وما للنفس خطو في سواح  
جمال الله رفرف في حباتي  
جمال السلك ألمه براسي  
أنا فوق الزمان وفوق نفسي  
وفوق الوهم والحق الصراح  
صعدت مع الصلاة إلى ذراها  
هسالك عالمي وهسالك ساحي  
صحبت عاظمي الآباد حق  
فلدت على محافلها جناحي  
ومارجت الوجود فكل شيء  
بمناسبي بما يرعى طاحي  
بحس من حياة الناس نسكي  
وأنسى بالطبيعة وارتياحي  
لشيد الله جندل في دماي  
وصوت الله أرعد في نواحي<sup>١٧٢</sup>

ولعل أغرى الشعراء الرومانسيين العرب إقبالاً على التصوف  
والفلسفة - مرجعين أو متفصلين - وتعلقاً بأفكارها هو الشاعر السوداني  
التيجاني يوسف بشير، وقد تكون ظروف حياته هي التي هيأت له هذا  
الدور بين شعراء الرومانسية العرب المحدثين، فقد نشأ وترى في أسرة  
صوفية أباً عن جد، فهو أحمد التيجاني بن يوسف بن بشير ابن الإمام  
جوزي الكتباني، والكتيبات بيت مشهور من بيوت السودان - ممتاز بن  
قبائل الحلوين الذين يعدون أعظم قبائل السودان العربية قوة وعدداً -  
وأكبرها نصيب في حصيل العلم والثقافة، وقد لقب أحمد بالتيجاني نسبة  
صاحب الطريقة التيجانية<sup>١٧٣</sup>.

ويصف أحد الباحثين التيجاني بأنه (أعظم شعراء الفكر المصوري في  
السودان) - بل يتحسس له أبعاد من ذلك يقول (إنه أصدق شاعر  
صور عرف في النصف الأول من القرن العشرين - ليس في السودان  
فقط، بل في العالم العربي والإسلامي على الإطلاق - لأننا يمكن أن نجد  
في فكره الشعري الرابع - مضمونا وشكلا - تصوراً فلسفياً يصله بأهم  
النظريات الفلسفية لدى الصوفية)<sup>١٧٤</sup>.

والتيجاني لا ينتمي إلى مدرسة صوفية معينة بأحد مدارسها ومذاهبها  
ويكن قد يرى بعض الباحثين أنه ينتمي بفكره إلى مدرسة لإشراقه  
لأن ديوانه (إشراقاً) حمل في مضمونه وشكله صوب هذه المدرسة  
ويرى باحث أن تصوف التيجاني ليس مجرد تصوف أدبي يعتمد على  
هذه الخس وسعة الخيال وعمق التصور، إنما هو - في ربه - تصوف  
ديني متمسك (يستمد عناصره الروحية من عوالم حورية عسية، لا يطل  
عيب إلا من أوصاف بعض العبد - وظهرت سرالره مجاهدة)، كذلك  
يرى باحث نفسه أن التيجاني في هذا التصوف - مكن مقومته وند  
وثاقه - لا يقل مكانه عن ابن الفارض - وابن عربي في مدسه ووحدة  
الوجود ووحدة الشهود - وبذلك استلزام قويا مدرسة ابن عربي

ويؤيد وجه إلى ثقافة التيجاني في صوره لأول وجود - فهو -  
كما يقبل عليه في مهم كتب التصوفة - ويقول أحد الباحثين كتب عن  
«نمرة الأولى من حياته إنه قرأ الملل والنحل - والرسالة القشيرية - وحكم  
ابن عطاء الله السكندري<sup>١٧٥</sup>» كدست قبل به كان موعده بالإمام  
الغزالي<sup>١٧٦</sup> - ولم يكن التفكير التصوفي المتشكك عند التيجاني مجرد  
معاملة شاعر يميل إلى هذا اللون من الفكر - ولكنه كان معادة بين  
تروح بسبب عوامل الشك والاضطراب وخيرة التردد - ويصرخ فيه  
عوامل الاتحاد والإيمان في محاولته بدلة لخصوص بن حقيقته في هذا  
«توحيد»<sup>١٧٧</sup> ويشرط التيجاني مع رومانسيين كثيرين في هذا  
الاضطراب وتلك العبرة - إذ كان التردد بين الاتحاد والإيمان نتيجة  
لثورة بعض الرومانسيين على المجتمع وتقليده، ومحاولة الاتصال وطب  
«حربة» وما قصيدة (الغلام) لأبي ب ماضي، لا صورة تعبيرية  
واضحة عن سرعة اللاذرية - أو حدة التردد بين شئ وسفلى في  
محاولة للوصول إلى الحقيقة - وهو في ذلك يسبح بفلسفة أفندي دون  
الترعة للتصوفة الذين كانوا يبحثون عن معاني حوادث الوجود، فكان  
لا بد لهم أن يتفحصوا طويلاً عند كل أمر له صلة بتاريخ الإنسانية

ليستفوا العلاقة بين الحوادث وبين العبدية الأساسية للوجود - فكل شيء  
له معنى - ولكن ليس في ذاته - أو من أجل ذاته - بل من أجل الحياة  
الإنسانية - ومن أجل تحقيق عذبة الإلهية التي يطمح إليها التقدير بكون  
وقد عبر القديس أوغسطينس عن روح «فنون الوسطى» براه بكون حين  
كان يبتغ من أعماق نفسه الباحثة عن الله يقول: «لقد سألت الأرض  
فأجابني (أنا لست هو) وزدد كل ما فيها هذا الخراب - وسألت البحر  
والأعماق والكائنات الزاحفة فأجابت لست إلهك - اعث عنه في  
الملاء - وسألت الهواء المتحرك فأجاب الهواء - وزددت جميع  
الكائنات التي تعيش فيه (...) أنا لست الله) - ثم سألت السموات  
والشمس والقمر والنجوم فقالت (لست الله الذي تبحث عنه) -  
وعندها قلت لجميع الأشياء التي أبصرتها بأن عبي (لقد قلت عن إلهي  
إنك لست هو - ألا تخبريني بشيء عنه - فهتفت كلها بصوت عال  
(لقد خلقنا)<sup>١٧٨</sup>

وتكون إذن مملوءة بأسر - وهو - وعلى معنى لإسحق بن عيسى  
لاكتشافه وحله - غير أن «الفعل» يعبر - بسبب قصده - عن حل  
من الكون ولا شك - كلام القديس أوغسطينس ومعه -

والطلب . وكثيراً ما مراد في شعره يشو على مادة (سـ) ورسمه هي  
تعب عليه وتحمده . الشكر في محو له بالخصوص . بـ خصصه فهو  
شكر

برح الشك بالفؤاد قامت ونكر في ربة او رياء  
 ثم أيقنت مؤمنا ثم ما أدري وكم ذا لديك من لأواء  
 قلت يا نور يا معيضا على العالم ذوبا من روحه اللأواء  
 أيها الرعد قاصفا . أيها الليث مبعجا مدوما في الغراء  
 أيها البحر زاعرا والأواذي .. دافقات في صفحة الدماء  
 علقني من ظلمة الطين ما أقعدني عن رحابك البيضاء

ويبدو أن المسيحيين سيكب حريق سحرية روحية في إحدى مراحل حياته وهو حاول الوصول إلى الحقيقة في هذا وجود وحسب في بعض وحده يمكن أن يهده في ما ينبغي ويدخل القضاة إلى هذه الشخصية بعدة متاع في ذلك اتحاد العقول المسيحية في أوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ولكنه لم يلبث أن دخل فيه في موضوعات الخفية عن طريق العقول فقط

إيا العقل أنت يا حيرة العقل ولما تكن تهتكت أجدر  
يا قوى تهديم الحياة وتبنيها وتدرؤ الوردى هباء وعير  
كم عبي من دون فجرك أضحي ونحى تلقاء ضوئك أسفر  
إله في الأرض أنت أم الشيطان يهبي في العالمين ويأمر  
وجنّ أم أنت عقل وموجود حقيق أم أنت وهم مصور

وحتى التبحر بحته مع العقل الجود في تحريره الصورية عن صريق  
فقط نفس

في موضع الر من ذنباي متنع  
للحق أفتاً برعاني وأرعاه  
ها الحقيقة في جني ها نفس  
من السموات في نفسي ها ليه

وہو بدلت بڑکد اعتقاد المصوفہ ہاں جوہر (ہماں پہلاشی ٹ  
جوہر الہامی حیث بھی کی فرمائی ۔ محض بقول ( ما ) و ( اللہ )  
فہم انکہ۔ موجدانہ نامہ لاک اندیش و عشوق و عشق شی' و حد  
تاں خدا دھب الخجلہ یں شہور ناں (ہمار ہاں وہاں ہم یہ منقطع عن  
محجوب اُرد نہ سے او شخصیتہ سہاں تصحیح کیا کہ حق فی یوں نہ ہو

[illegible]

رمی بہ بخد کجی لافسہ ہی سنی ہے ابو ماضی و کرد الطلاسم ۔  
 حاتمہ نامہ ہی سنی ہے لافسہ ہی سنی ہے ابو ماضی و کرد الطلاسم ۔  
 منصورہ و تاسیہ علی سیدہ حاتمہ ہی کا ۔ سیدہ و سنی  
 و ابو ماضی فی خلاصہ و سنی عمود ، و ہند احمد بن ایمان  
 و احمد بن ملاہ سنی عرب مہاجرین فی لافسہ کجی ۔ و کان دیک  
 بعد و صحیح سنی ہند ، بین رومانیہ و سنیہ منصورہ ۔ و ہند  
 آخر ہی سنی ہے سنی لافہ کان مومہ ۔ بولاء شعر ، و من حد  
 احمد بن سنی سنی عربی حدیث

وحياتك يا سون حمدى وشعرد حوب خلدك يا هيب  
مقولى دى شمشى يه ، وحبوب مر حبل مرعته عسوفيه وعلافتها تاسلت  
وسلس وكاب لئى حمدى يحدب عن نفسه بوجعته بتة فقه مر يه  
نفسى يا لاجى ، ولا علاقتك يه ، حمد حوبى وهندو هى مجلس  
هو يه مكى حمدى مصعوبة يقوب

هي نفس إشرافه من سماء الله تجر مع المقرون وتبط  
مرجة كالسماء تفتح من شط وتغرس من الوجود بشط  
خلصت للحياة من كل قيد ومشت للزمان في غير شرط  
هي نفس من الندى قطرات لم تنلها يد الزمان تحفظ  
هي من صفحة الشباب قري تزهو بالحب أو تفرح  
هي قسطنطين من السماء لما أصبح في العالم الزمان قسطنطين

[illegible]

هذه ليرة كم نحمل في العالم سرا

قلب لديها وامتزج في . دنيا عمقا وغورا

وانطبق في حوزها الممدود إيماننا وبرنا

وہیں ہیں کہری فی السرازی و صفری

نترك كل الكون لا يضر بسبحا وذكرنا<sup>171</sup>

۱۔ مضمون: "ہندو" پر چند تنقیدی خیالات کی روشنی میں  
 - مسلمانانہ نقطہ نظر

للرحود حق ما اوسع في النفس مداد

والسكينة المخصوص ما اوتق ما لروح عمراه

كل ما في الكون عيشي في حناياها الإله

هذه الكلمة في قلبها رجع صليبا

هیریکا فی حیدرآباد و تحا فی نواب

وهي إن اسمعت الروح تلقيا يداها

لم تحت فيها حياة الله ان كنت قواه

وہ غیر سخی و بے رحم انسان و لا ستر انفسی و صندہ  
روحی و لا بعد قرات برائیکانہ و عذہ و حیرت شریف و عقل

أنا من أهوى ومن أهوى أنا  
عن روحان حلالنا بدنا  
فإذا أبصرني أبصرني  
وإذا أبصرني أبصرني

ولا شك أن بعض شعراء الرومانسية بصيغة عامة كانت هم من هذه  
مخارج صوفية في مخارجهم بعد أن مستويات صافيها الأكبر عند  
الرؤية ذات الأشياء . في روحه وعيوبه . وكان بسبب لأسية في  
يقول كولس ولسون التحرر من القنوع حتى هي تذهب ( شعور سلامي  
لحار في الذات الدخيلة للإسـ )<sup>١٢٢</sup> ولكن مشكلة الرومانسيين  
عموم هذه التحكم في النفس . وهم يبحثون عن انفسهم لتقصاء على  
ملل . وهذا يمكن القول بأنهم يسعون في (ثيت) المعاناة و (آلة)  
طرحي

ويقول ولسون أيضا إن الرومانسية هي التعبير عن رغبة عريضة  
هزيمة حياة العقل . وأن الرومانسي يؤمن بأن عالم العقل يركز على  
(الخيال) وأن نفس الحياة مثل اختيار الموت . وأن الإنسان هو مخلوق  
لوحيد الذي تعنى له كلمة (الحياة) معنى متبديرا<sup>١٢٣</sup>

وعلى مدى تاريخ الإجابة الصوبل تحت القضايا المتناهية  
معتمة الموت . الزمن . المكان . الوجود . العدم . وقد حاول  
الإنسان بوسائل شتى أن يحل هذه القضايا حول . فصل إلى حل . وهذا  
بالأب في فترة من . العقل قادر على حل هذه المشكلات . ولكن  
الانحدارات بسبب كانت ترمى العقل دائم بمحسوس عن موصوب في  
الحقيقة . وقد نشأت في انحراف لشمس عشر في أوروبا . فتد بخلق عيوب  
اسم الريبين واماديين . وساد في الوقت نفسه رأي بكر إنكارا تام  
مقدرة العقل على إثبات أية حقيقة دبية منه نك . وأصبح الخيار في  
يحدد هذا الموقف وأصبحا تماما فهو إما أن يختار العقل الدين . أو يختار  
عقل العقل .

وقد عرض العالم الفرنسي بيير بايل هذا الخيار على العلماء والفلاسفة  
لمسيحيين حين قال لهم : لا تخافوا أن تفسدوا الأسرار لأنكم لو استظفتم  
فهمها فخرجت عن حد كبريا سررا . ولا حاولوا أن تختنوا من طاهر  
مسلح . ففكمكم هـ فقد القوة تمام . ومن يدري فقد يكون تلك  
الاستحالة محصرا أساسيا في السر . اعتقدوا بوصفكم مسيحي . ولكن  
امتصروا من الأعداد بوصفكم فلاسفة<sup>١٢٤</sup>

وقد زاد اهتمام الناس في أوروبا في القرن الثامن عشر بالأحاديث عن  
عقل . وحدود الكتاب القومون أن يدافعوا عن الدين . ومن كتبوا في  
هذه القضية بتلر الذي قد إن التقيد الديني بشكل وحدة كامنة . ولأنه  
من قوله أو رفضه بوصفه وحده . والأمر لا يقلل موقفا وسط . وأن  
بتلر بصورة خاصة إلى أن الناس الواقعي للطبعة وما صعبته أهد  
الإله . والنفس الأخلاق الذي وضعه الله تمثيلا لساومه . كنهه أمو  
عد العنصر الإنساني صوفية في الإحاطة بها . ولكن أصحاب العقل  
المدنيين أخذوا يحضرون أسس الإيمان . وشيرون الشكوك في نفوس  
المؤمنين . وكان هيوم أعف الدين اشتراكا في هذه الجملة

وحدث وانبدال إن عصر العقل الذي كانت بعده ابتد له لأهراضات  
الدينية الصعبة و العلم القوي . يمكن به مفر من الأساء إلى من  
هد لإبكر الكمال لكل قاعدة من قواعد مسجحه بتعبه<sup>١٢٥</sup>  
ويكون في موضع آخر عند ضرر في كل مكان . إن سببه يمكن به  
أسس عقلي على الإطلاق . وأن نظريته الوحيدة بحسب (أحد)  
والثانية هي في محاسنه مقدرة عقل . والشجرة بعينه على نوص . و  
الحقيقة البينة . وقد دى ذلك إلى إحد سببه شخصه بانه لا  
على العقل . بل على شجرة روحه . روحه . حبه . ثم عرفي  
(أوغسطين)<sup>١٢٦</sup>

ومن لا يروى قصة هذه التجارب بوصفها تجارب أوربية بعد عن  
واقعا الديني والفكري . بل بوصفها تجارب إنسانية عامة . فها مثالها  
في بيت وثقافتها وذات أثر مباشر في عقوب مفكرينا وشعرنا

وبنك القوب . هذا الاتجاه الصوبى بمعناه الإنساني العام في  
التفكير لأوروى قد . كند بصورة مباشرة بسبب نظرة انتشائية في  
لخصاره الحديثة التي أحدثت في الإنسان تآكلا روحيا . ولعل في  
نفسه الأروع اليباب للإيوت . يعبر تعبير . وأصحا عن هذه النظرة التي  
كان ها بعد الأثر في شعرة المعاصر . ومن أهم ظواهر النزعة الصوفية في  
الشعر الحديث الانسحاب من الحياة . ومعنى هذا الانسحاب إقصاء  
العقل بصورة معنده عن الأشياء التي يمكن أن تتجاوز حقائقها  
الظاهرة . والشعر يمكن بالتححرر من كافة القيود التي يشعر الإنسان  
بعبوديته . وكان سويون يرون أن العدم كي يرد إلى . وهم حتى  
حقيقته ولكن بد . إنسان حقيقته يسمى به أن يعرف في داخل  
نفس

ومشكلة الإنسان المعاصر إحساسه بصير الرؤية . ولا تشع رؤيته  
إلا إذا تجاوز ما وراء افقه الإنسان . وقد وجد في الرؤيا الصوفية وسيلة  
لانسحاب من الحياة . أو هذا الوجود الظاهري . وفرصة سائل  
والوصول إلى الحقيقة . ولماذا لا يسحب الإنسان معاصر من الحياة وهو  
بحس قناته وإحباطه وإبرامه . وهذه الأشياء بسبب كانت برغت  
الصوفية في نفس (يشس) حتى قال الباحثون إنه في عهده صير من  
(الملاذ الفكرى) . وهم يعيرون بذلك عن سحابة من الوجود  
الصلى . وحلقه علما ذهبيا خاص

كذلك فعل روسبي Rooxiti لدى غير نزعة صوفية بمرية  
حدود الانسحاب بالعمهون عن صرب حوس . ويرى باور أن لانسحاب  
المرى من الحياة العامة كان أشدها صوفيا ويسى تعاصي أو صلبة<sup>١٢٧</sup>  
ولاشك . بر . سببه فكرة لانسحاب من الوجود . لأن بصرو  
في الوجود . شدة صوفية تؤمن بوجود عدم مودحي كبر . قصة من عدم  
بحس

ومكة الانسحاب من حياة عدم في قصائد كثيرة شعرنا  
لمعاصر . وعمل قصيدة صلاح عبدالصبور (مذكرات الصوبى بشر  
الحاق)<sup>١٢٨</sup> من أهم القصائد دلالة على تلك الفكرة الصوفية . وهو  
يقده فها بالحدث عن بشر الحاق (مشى يوما في السوق فأفرغه الناس  
فحل عليه ووضعها تحت إبطيه وانطلق يحرق في الرضاء) .

بقول صلاح

حين فقدنا الرضا

بما يريد القضا

لم تنزل الأمطار

لم تورق الأشجار

لم تلمع الأنهار

حين فقدنا الرضا

حين فقدنا الصبحا

تفحرت عيوننا بك

حين فقدنا هدأة الحب

عن فرش الرضا الرحب

نام على الوسائد

شيطان بغض فاسد

معانق شربك مصحبي كأنما

قروته على يدي

حين فقدنا جوهر اليقين

تشرعت أجنة الخبائي في البطون

الشعر يحمي في مغاور العيون

والدق معقود على الجبين

جبل من الشياطين

جبل من الشياطين

(٢)

احرص ألا تسمع

حرص ألا تضر

احرص ألا تلمس

احرص ألا تتكلم

فك

وتعالي في حل الصمت المزم

يسرع القون عميق

لكر الكف صغيرة

من بين الوسطى والسابة والإهام

يتسرب في الرمل كلام

(٣)

ولأنك لا تدري معنى الألفاظ

فأنت تاجر بالآلفاظ

اللفظ حجر

اللفظ مية

هكذا ركبت كلاما فوق كلام

من بينها استرذلت كلام

لرايت الدنيا مولودا بشعا

وتنبت الموت

أرجوك

الصمت

الصمت

(٤)

تطل حقيقة في القلب توجهه وتضيق

ولوجت عمار القول

لم يحمر بها خاطر

ولم يشر شراع الطير

فوق مياها ملاح

ودلك أن ما يلقاه لا يبعه

وما يبعه لا يلقاه

وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيق

لما كنت

فلا تلي سوى جيفة

تعالى الله أنت وهيتا هذا العذاب

وهذه الآلام

لأنك حينما أبصرنا

لم نحل في عيبك

تعالى الله هذا الكون موبوء

ولا يبرء

ولو يتصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت

تعالى الله هذا الكون

لا يصلحه شيء

فأين الموت أين الموت أين الموت

(٥)

شيخي بسام الدين يقول

يا بشر اصبر

ديانا أجمل بما تذكر

ها أنت ترى الدنيا

من فة وجدك

لا تبصر إلا الأنفاس السوداء

ونزلنا نحو السوق أن والشيخ

كان الإنسان الأعمى يجهل أن

يلعب على الإنسان الكركي

لشيء من بيها الإنسان الثعلب

عجبا

زور الإنسان الكركي

في فك الإنسان الثعلب

نزل السوق الإنسان الكلب

كي يلقا عين الإنسان الثعلب

ويدوس دماغ الإنسان الأعمى

واهتر السوق عظومات الإنسان القهيد

قد جاء ليقر يطي الإنسان الكلب

ومحص نحاع الإنسان الثعلب

يا شيخي بسام الدين

قل لي أين الإنسان الإنسان

شيخي بسام الدين يقول

اصبر سجن

سبيل على الدنيا يوما ركة

يا شيخي الطبيب

هل تدري في أي الأيام نعيش

هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن

من أيام الأسبوع الخامس

في الشهر الثالث عشر

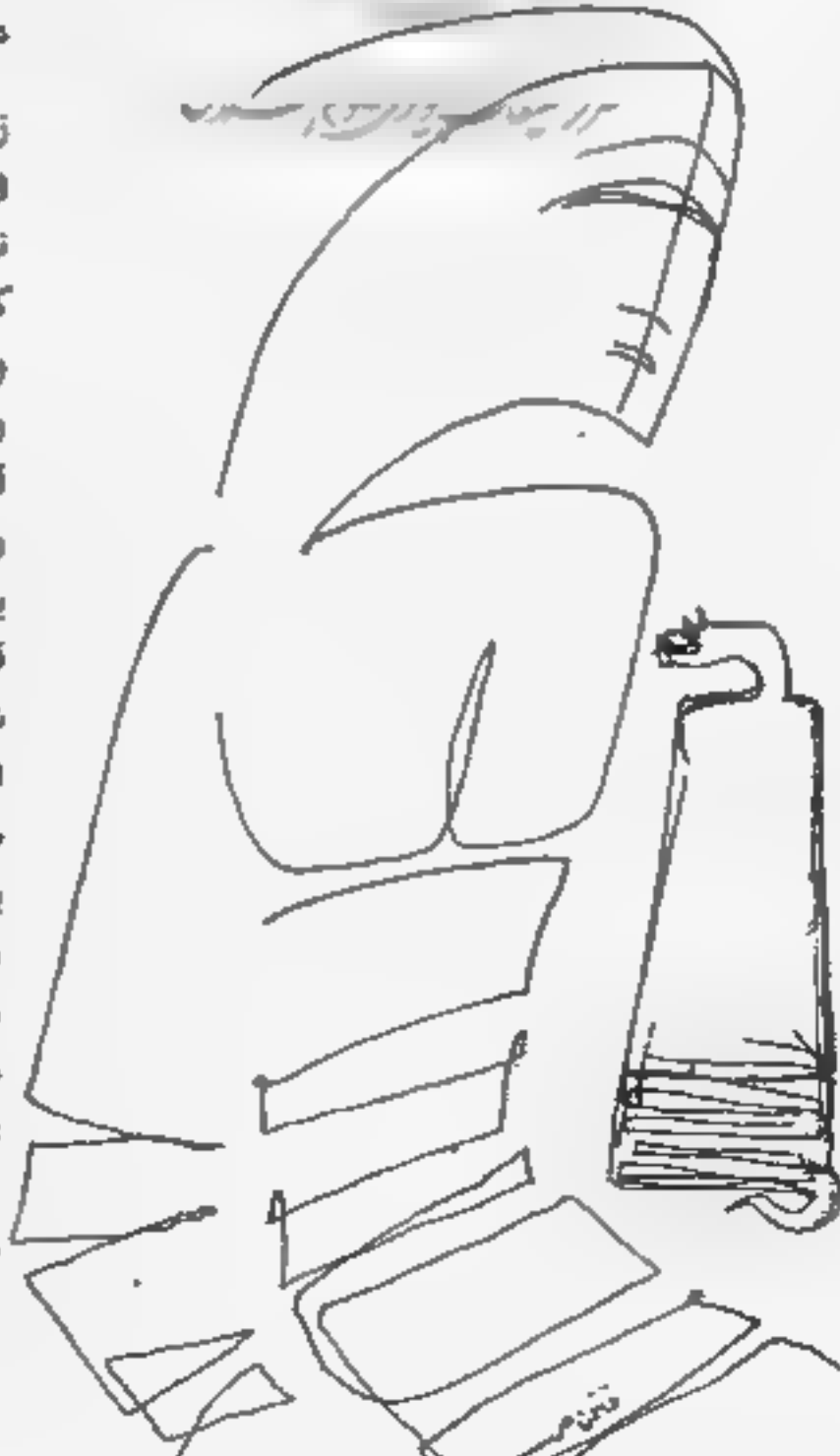
الإنسان الإنسان عمر

من أعوام

ومضى لم يعرفه بشر

حفر الحصاة وبام

وتنطى بالآلام



وهكذا كانت مذكرات بشر الخلق أداة كاملة ودائمة للإنسان والوجود . إنها رؤية صوفية تنظر إلى الواقع المعنى وتريد أن تنبأوا إلى لأفق الوجود الأعلى . إنها تسحب من الوجود الذي أصبح بالحزن والعدم وتنحوي فيه الإنسان إلى أمور حيوانية مادية وإن قوى شيطانية لا تملك صاحب النفس لأثيرية إزاءه إلا الصمت ونفى الموت . إن الحقيقة العذبة في حد الوجود شدة أوصت توكيل معنى حيل ورعت العذب والآلاء في النفس حرة التي شدة العلاء والنقاء . إن هذه الرؤية الصوفية إسقاط للمعنى على الحاضر . وليس بمعجب أن معنى هو في الزمان . فإرمان معنى وهو ينظر إلى صيغة الإنسان التي لا تعتبر وقف حميد لا يتحرك . . . . . من مذكرات بشر عبد الصبور أو صلاح الخافي لا فرق في زمن وحد الإنسان واحد . وهو في صراع أبدي بين هذا والواقع

وتتميز بالصورة الأولى صورة أخرى أسميها حالة فقدان الشعور بالأن . ولاشك في أن التجربة الصوفية تأكيد بلوعي ينطوي على فقدان كامل للشعور بالأن . وهنا محل الاختلاف واضح بين التزعة الصوفية والرومانسية . وقد صدق أحد دارسي شريش حين قال إنه نجح في تحرير نفسه من قيود قدرته المادية القديمة . وكان يعني بذاته الرومانسية (٢٨)

ويرى هيجل أن ظاهرة فقدان الشعور بالأن نابعة أصلاً من التصوف الإسلامي . فهو يقول إن الشاعر المسلم الصوفي ياد يسمى إلى استشفاف الله في الكائنات ينجلي عن به خاصة . وهذا ما يعود عليه بالهبة والسعادة الروحية . فهو يعرف عن ذاته ليستغرق في الأثر وينطلق (٢٩)

وقد تعمق الشاعر العربي المعاصر في البعد عن أناء . وتلمح ذلك كثيراً في شعر علي أحمد سعيد (أدونيس) . وخاصة في ديوانه مفرد بصيغة الجمع . وهو عنوان مقتبس أصلاً من اصطلاح صوفى قدم يقول في إحدى قصائده

إن لأبامى سفنا تنقل الشواطي  
لكن

كيف تهذا عراسي تحرس الموح  
وأنت

أيتها الشمس الشمس ماذا تريد مني

أبحث عما لا يلاقي

باسمه أنفوس وردة رياح

شمالاً جنوباً شرقاً غرباً

وأصعب العلو والعمق

لكن كيف أنحه ١٠

لعبى لون كسرة الخبز

وحسدى يهبط نحو داء له عذوبة للزغب

لا الحب يطاولني

ولا تصل إلى الكراهية (٣٠)

إن أدونيس هنا يتعد تماماً عن ذاتيته ولا يرى الأشياء من خلال الأنا إنه يعبر عن وجدان الإنسان المعاصر أبدي بكل الأشياء الثلاثة حتى ولو كانت الشمس نصيباً وحرارها وقدرتها على صنع الوجود . إن هذا الإنسان يسعى إلى شيء مجهول معتد به في هذا العالم . وهذا بشرى ويعرب . ويذهب شهلاً وجوباً . ويعوص في التجربة (عمقاً) و (عوا) . ولكنه عاجز عن إدراك التوجه الصحيحة التي تلمحه مأملاً . ونعمه رؤى مأمه وحس الصباغ والعربة والألم . ولكنه - من منظور رؤى الصوفية وغربة الروحية فوق المواطن البشرية

ومن الظواهر الصوفية في شعرنا العربي المعاصر ما أسميه بالنصر . أو رؤية الأشياء الكائنة في صورة مختلفة عن حقيقتها الظاهرة . لأن الإنسان الذي يخوض التجربة الصوفية يرى هذه الأشياء من داخل نفسه . ويعبر كولودج عن هذه الظاهرة بقوله

إني لا أمل أن أحظى من الأشكال في الخارج

لا بالعاطفة ولا بالحياة إن يتابعها في الداخل (٣١)

وما صدق هذا الباحث الذي عرف الرعة الصوفية بأنها ربح الأشياء بعضها ببعض ورؤية بصورة جديدة . وهذا ما يفرق بينه النظرية عن النظرة الفلسفية . (معنى) في الفلسفة دلالة جريئة محددة بدقة . ولكن (معنى) أي شيء في التجربة الصوفية به كثير من الدلالات . أو هو كما يقول كولون ولجون : كاشطية من المعظم (٣٢) التي يمكن أن يتصور منها الباحث الأخرى هيكلًا كاملاً لحيوان منقرض والصوفية بهذا المصهور هي التي عنها ووبرت برونك

حين كتب إلى صديق به يقول لا تفكر من مكائن ولا بصغر وجهك عند سماعك كلمة صوفية . فأنا لا أعنى أي شيء ديني . ولا أي شكل من أشكال الإيمان . إن صوفي في أساسها هي النظر إلى الناس والأشياء لذاتهم . لا من حيث النفع ولا الجانب الأدبي . ولا البشاعة . ولا أي شيء آخر لديهم . وإنما بوصفهم كائنات مخلوقة . هذا على الأقل هو وصف نظري إليهم بعبارة فلسفية . والذي يحدث هو أنني صفة ما أشتعر القيمة غير العادية . والأهمية البالغة لكل شخص ألقاه . وكل شيء أراه تقريباً . إنني أسحب الأملكة وأجلس في القطارات وأشهد المجد والجمال الأصلي في جميع الناس الذين ألتقي بهم . إن عقدي أن أراقب كهلاً عاملاً قدراً في عربة قطار طينة ساعات وأن أحب كل لية وسعة مشحمة في ذلك . وكل زر على صدره الوسخ ويسحب هذا على جميع الأشياء في الحياة العادية . فتسكع نصف ساعة في شارع أو قرية أو محطة سكة حديدية يكشف للمرء حلالاً عظيماً يستحيل أن يدعه إلا مأخوذاً بشوة غامرة (٣٣)

وقلة من شعرائنا العرب المعاصرين يتمتعون بهذا التقدير عن النصر . أو هذه الرؤية الصوفية التي تستصعب أن تشهد الحزن في غير ما حس به الشر الماديون جبالاً . ولعل صيغة صلاح عبد الصبور «الإله الصغير» (٣٤) تكشف لنا أبعاد هذه الظاهرة الصوفية . فهو





كان لي يوما إله وملأني كان يته  
قال لي إن طريق الورد وعمر فاروقته  
وتلفت ورأى ووراني ما وجدته  
ثم أصبحت لصوت الريح تبكي ليكنه  
ذات يوم كنت أرناد الصحاري كنت وحدي  
حين أبصرت إلهي أسمر الحبة وردي  
ورفصنا وإلهي للصحي عدا لحد  
ثم عا وإلهي بين أمواج وردي  
وإلهي كان طفلا وأنا طفلا عده  
كل ما الروض بيواني ولكي امتلكته  
كلما نم في الأبكة عصفور ليته  
وإذا تارت بنا الأشباح والليل اعتنقه  
ومشيت مرة في الليل والوجد طلاس  
فشفنا ثورة العطر وقبنا الكمان  
وشهدنا في انتصاف الليل ميلاد النسانم  
ورجعنا في ثياب الفجر نبدو كالتو ثم  
ثم أصبحت إلهي تمنع الخطوة عي  
وأنا بيت فأعيا ويسد الصمت أفدي  
وأنا بيت على الحيرة في ظل النسي  
أترى رحمت أم الوجد الذي ضاع بعبي  
كان لي يوما إله وملأني كان يته  
قال لي إن طريق الورد وعمر فاروقته  
وتلفت ورأى ووراني ما وجدته  
ثم أصبحت لصوت الريح تبكي ليكنه

يقول في قصيدته (الكهف)

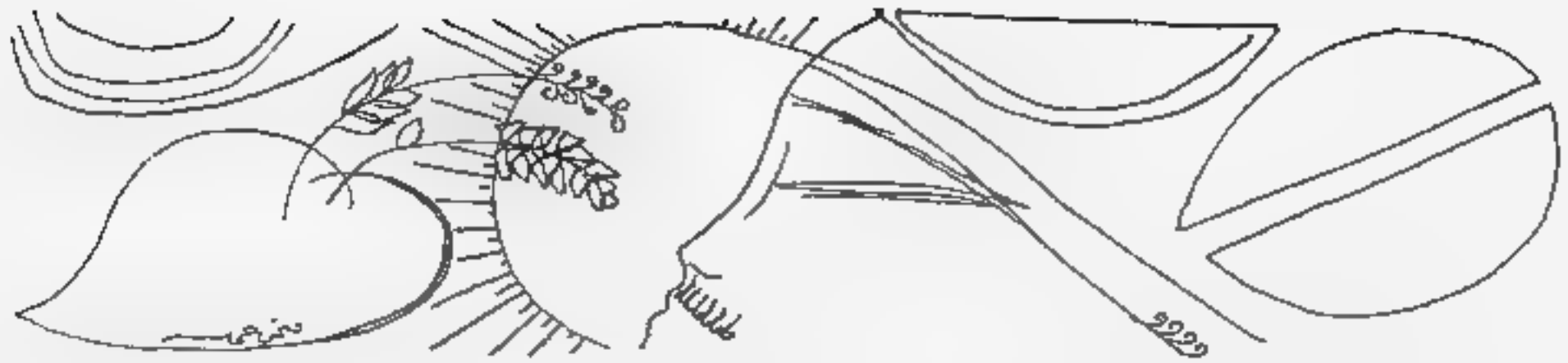
وبدي تمنع وتنطوي في الرمل  
ريح الرمل فخرها  
وتنضفر في العروق  
وتعز في جسدي وما يدميه  
سكين عتيق  
لو كان لي عصب بشور  
رباه كيف غط أرجلها الدقائق  
كيف نجمد تستحيل إلى عصور

فالشاعر في تأمل حياته الإنسان يحاول أن يصب في أعور نفسه شيء  
يعكس عليها الواقع الأليم الذي يرفعه وهو عرس حساب عند بوقع  
الزمن . وقد اختلطت صور المعاناة بهذا الإحساس فأرمز في هذه  
اللوحة التأملية التي شجن الشاعر ألفاظها بضادب حاشته من الدلالات

ومن ظواهر النزعة الصوفية في الشعر العربي حديث فكره وحدة  
الوجود التي كانت أساسا في فكر ابن عربي وأبو حامد غسان في شعر

إن المراثيات هنا تأخذ شكلا جديدا يبع من نفس الشاعر . إما  
بيست المراثيات الطاهرة المأثورة . ولكنها تمر بتجربة روحية مكثمة تمنع  
أمامنا مستويات الإحبة غزيرة . فالريح والورد والصحراء والطفل  
والأمواج والروض والعصفور وغيرها من المراثيات التي ترعر بها هذه  
التجربة ليست تلك الأشياء التي نعرفها . والشاعر هنا لا يستلهمها  
استخداما محاربا بحيث يسهل أن نقول نحا هذه الكلمة كما : ولكن  
يسعى للفدائي أن يعرض في أعماق نفسه ويحاول أن يتمثل التجربة  
الصوفية للوصول إلى الدلالات الحقيقية التي تكبر وراء هذه المراثيات  
لي حولتها بصورة الشاعر إلى (إحساسات) و (حطرات) شعورية

وحد مع التبصر ظاهرة صوفية أخرى تعترن به وهي القدرة على  
لنعد إلى مستويات الأعماق في النفس البشرية وفي الكائنات . وهي  
نوع من الاستبطان الواعي . وخاصية التأمل جره أصيل في التجربة  
الصوفية . وعند الشعراء الذين يتزعمون مزارعها . وقد امتار بتلك الظاهرة  
من شعراء العرب (بيش) و (روز Rouse) . أما في شعرنا العربي  
المعاصر فربما كان خليل خاوي من الذين تبرز هذه الظاهرة في  
أشعارهم وإنها لتسهم إسهاما كبيرا في هذا الموضع الذي يتميز به



عن الزمن في تلك المعادة . حتم في هذه الأشياء حتى يريد .

ينجاور . بقول الشاعر براق صفاء الحيدري

ومررت في

ما كان قبل بعالمى غير انتظار

وغير شئ كاللدوار

وحقيقة ضاعت بضوءه البهار

ومضى البهار معى البهار

ميرت دقايقه كأحلام قصار

وغلوت في

وتركتي

أطوى على مطرح الأبح وأعمى

والليل مد ظلاله السودا جدار

فرشت كواكبه دروب الشمس فانكأ البهار

وبدت مصابيح الدجى كوجوه آله صغار

ينعس الصمت العميق ظلاله على الحدار

وألق بهار

ومطرت في عيبك كنت كمنهم فوق نار

كأت هالك هرة

نهدي في ما لا قرار

وبدت ليالينا تطل على من ألى مدار

فرايت قلبك فارغا

لاليل فيه ولا هار. (١٩)

ونعس وقع المعاناة العيفة على نفس على أحمد سعيد (أدونيس)

في قصيدته (الفراغ) التي يشيها أحد الباحثين بقصيدة الأرض الميتة

لاكيوت . ونعس تجربة الشاعر لصوفية في قوله

حطام الفراغ على جنى بمدى ويهيل الغرام

وعلاج في حناحي ظلاما ويتيسر في ناظري سرابا

هنا . غير ذرى . يموت ريح ويصفر ريف

هنا . في عروفي . صدى للجفاف ودمعة وصريف

هنا . في دمي يولد الحريف

وفي حاضري بمزأى .

وتعد على . تعد شمس المصير ونأى .

وذكر صلاح عبد الصبور أهم شعراء المحدثين الذين تنص

قوله بعد المعاناة والإحساس بالحرية . وتخرج هذه معادة نفس

والنهر والحرى . يخوف وأساءة ورشة في يد لا عيوب التي حمو

التي حافى يوسف بشر . وقد أحدث في الشعر المعاصر العربى والعربى على  
سواء شكلا فيه بعض الاختلاف . فوحدة الوجود التي يقول بها ابن  
عربى ليست وحدة وجود مادية بمعنى أن الحقيقة الوجودية هي ذلك  
عالم المادى المائل أمام حواسنا ، ولكنها وحدة وجود مثالية أو روحية  
تقرر وجود حقيقة عليا هي الحق الطاهر في صور الموجودات . وتعد  
وجود العالم بمثابة الظل لصاحب الظل . وهذا يخص ابن عربى على  
قول بأن الحق مره شبه معاً ، فترتبه في وحدته الذاتية ومحافته  
بحدوث . وتشبيهه في تحليه بصورها . وتختلف درجة تأكيد الحب  
شربه أو حجب التشبيه باختلاف الظل الذى يكسب فيه . فقد يمتد  
عليه لسان التشبيه حتى تكاد تفتنه ماديا ، وقد تغيب عليها العاطفة الدينية  
فيشكل لسان التنزيه وينكر كل مناسبة بين الله والمخلوقات (٢٠)

والشاعر المعاصر ذو النزعة الصوفية لم يكن مطالبا على التناقص في  
هذه نظرية بين حق والخلق . والوحد والكلية . والشيء والحادث  
والمعبر وبعض . ولأول والآخ . وغير ذلك من الأعداد . ولكنه  
يستشعر وحدة بين حادى واعينقات بعض النظر عن كل هذه  
التناقضات . أو كما يقول على أحمد سعيد (أدونيس)

أبحث عما يوحد لبرائنا

الله وأنا والشيطان وأنا ، العالم وأنا (٢١)

وبرى هذا التوحد بشكل آخر عند بدر شاكر السياب حيث يقول

قلبي الشمس إذ تبهر الشمس نورا

قلبي الأرض تبهر لها وزهرا وماء ممرا

قلبي الماء قلبي هو السيل

قوته البعث يجبا عن يأكل

في العجبي الذى يستدير

ويدمى كهد صغير . كئدى الحياة

بت بالدار حرق ظمء طوى فظل الإله (٢٢)

وجد في شعر صلاح عبد الصبور أمثلة كثيرة لمرعة التوحد الصوفية  
بأنهم المعاصر . وهى واضحة في المثال الأخير الذى سبق أن قدمناه  
ومن صوره لمرعة صوفية في الشعر العربى الحديث الإحساس العيف  
بالحق وعبره في هذا العالم الواقعى . وتصوفى ومن حص خبره أيضا  
في سعي ذلك للصوفى في حقيقة التى يشدها . وفي معاناه مسره  
لا يد فيها نفسه منشغوف في الخلاص من سجن المادى والزم . إنه في  
نوش دغم للاتحاد به ناشامى ولانعفى من واقعه . وكذلك يبدو  
شعر معاصره الذى يرحم من المتصوفة إن انقلب بسنده ويحصره  
وتحمله روحه المعادة في سبل العجول الذى يتظرو . وهو داخل

لأمدى من كل حبيب بعينه والصياح وعس كل هذه المعاني  
وليسات في قصيدته (أغنية إلى الله) يقول

(١)

يستتر قباب الحب عن جناح عيشة العرب  
ولتغرب في قفار العمر والسهوب  
ولتكر في كل يوم مرتين  
لمرة حين تقابل الفناء  
ومرة حين تدوب الشمس في الغروب  
فقد أردنا أن نرى أوسع من أحداقنا  
وأن نطول باليد القصيرة المجدودة الأصابع .  
سواء أميتنا

لله يا وحدنى امعقة الأبواب  
الله لو مكنى الصفاء  
الله لو جدست في ظلالك الوارفة النقاء  
جذب حبل الخوف والسأم  
طوب بهارى  
أشقى فيه العالم الذى تركته وراء جدارى  
ثم أنام غارقا فلا يفرض لي  
حليم

(٢)

حين تصير الرغبات أميات  
لأنها بعيدة انصال في السما  
ثم تصير الأميات وهما  
لأنها ثقمت بالغيم والفساد  
وهجرت مع السحاب  
واستوطنت أعالي الغمام  
ثم يصير الوهم أحلاما  
لأنه مات فلا يطرق سور النفس إلا حين يظلم الماء  
كانه أشباح ميتين من فحباينا  
ثم يصير الحلم ياب قانما وعارضا ثقيلأ أهداينا  
الثقل من أن نرى  
وإن رأت لما يرى العميان  
أقدامنا ..  
أثقل من أن تنقل الخطى ..  
وال عصب تشبكت ثم سقطنا هزأة كهلوان  
نصرخ يا ربنا العظم يا إلهنا  
أليس يكفى أننا مرنى بلا أكفاد  
حتى ندل رهونا وكربانا

(٣)

حزنى ثقيل فادح هذا السماء  
كانه عذاب مصعدين في السحر  
حزنى غريب الأوبى  
لأنه تكون ابن لحظة مفاجئة  
ما تخضنه بطي  
أراه فجأة إذا مجتد وسط ضحكى  
مكتمل الخلفة موهور البدن  
كانه استيقظ من تحت الركام  
بعد سبات من الدهور

(٤)

لقد بلوت الحزن حين يرحم الهواء كالدخان  
فيوقظ الحزن من يرى صحابها المسافرين  
أحبابنا المهاجرين  
وهل يعود يوما الذى مضى من رحمة الزمان  
ثم بلوت الحزن حين يتوى كالفؤاد  
فيحصر الفؤاد ثم يحنه  
وبعد لحظة من الإسار يعقه  
ثم بلوت الحزن حين يبيض جدولا من الذهب  
تلا من كاسا وعن محصى في حداثى التذكرات  
ثم يمر ليلنا الكتيب  
ويشرق النهار باعنا من امات  
جذور فرحنا الحديب  
لكن هذا الحزن مسخ خامض مستوحش غريب  
فقل له يارب أن يهارق الديار  
لأنى أريد أن أعيش في النهار

(٥)

ياربنا العظم يا معدنى  
يا ناسج الأحلام في العيون  
يا رلوع اليقين والظنون  
يا مرسل الآلام والأفراح والشجون  
اخبرت لي  
لشد ما أوجعتنى  
ألم أخلص بعد  
أم ترى سيني  
الويل لي . نسينى  
سنى  
سنى



إن الحزن عند صلاح ليس حزناً عادياً أو دانياً . إنه حزن صوفي . وهذا يتجسد وتطوى فيه فترات الزمن . ويتمزج بالحياة والموت والانساعات . ونفوس دافقيين وانكسار . والحلم والوحدة . والحقيقة واليهوم . والحمود والحركة . إنه حزن لم تحمله بطل لأنه محش في نفس كل إنسان متحير بين الواقع والمثال . يختار تجربة روحية واعية

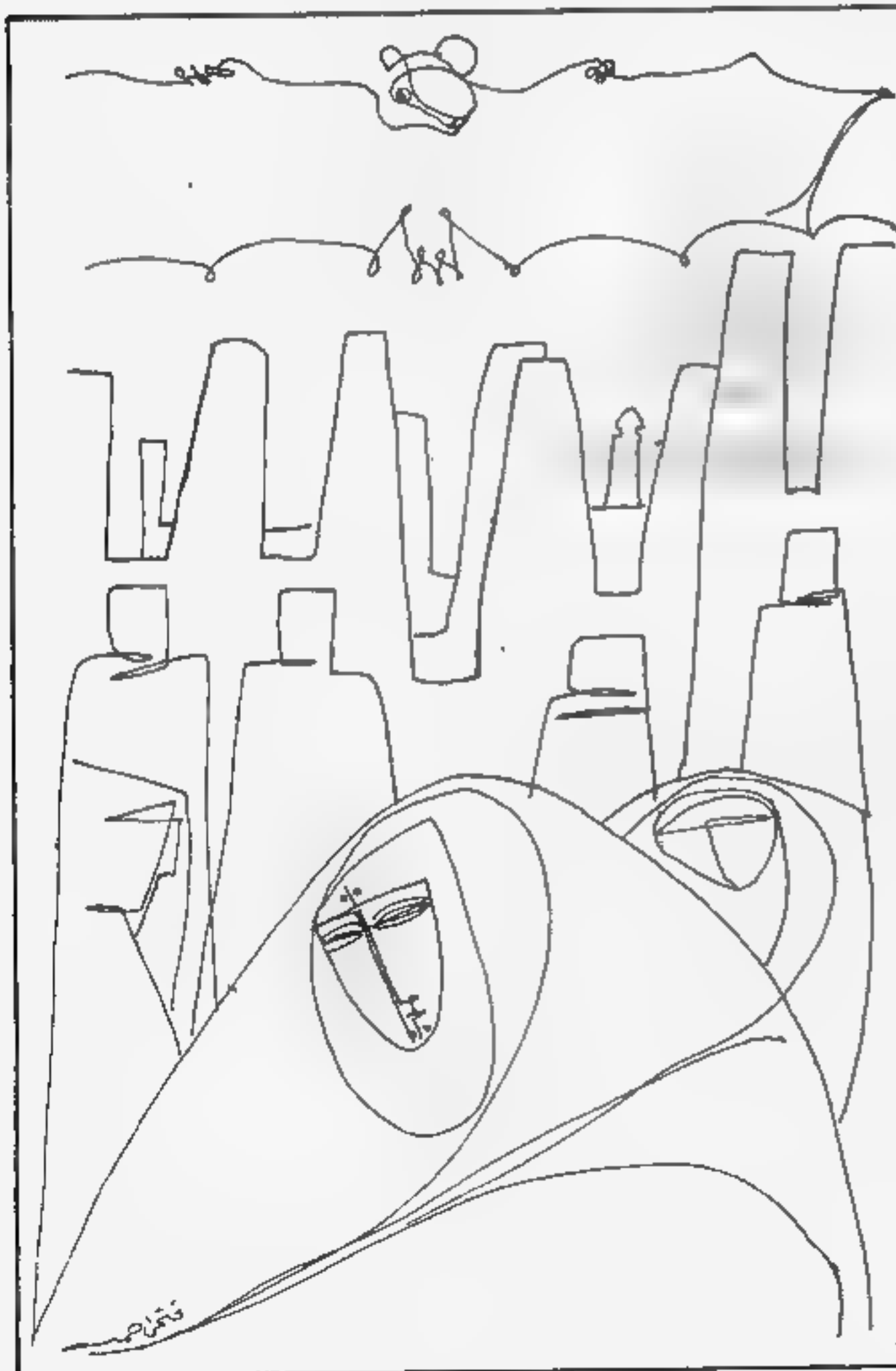
وسبحة هذا الفلق وتنت الحرة والإحساس بالصياح في العالم الحقيقي من حيث ظاهره تحدث أرفض هذا العالم وما فيه من غير عفة متأكلة . وقد عرف الصوفية منذ وقت بعيد بالثرد والندرة على الأشكال الموروثة . ومحدوده أحداث صدمه بوقع . وما تواضع عيب الناس وكان جلال

الدين الرومي يقول إن اهواء التي أضحه في هذا الناي نار وبيس هواء وكل من ليست له هذه النار فليمت<sup>(١٠٢)</sup> . بل يجد أحد الباحثين المحدثين . يربط بين حركة المتصوفة في العصور القديمة وحركة السير في الفكر العربي المعاصر قائلاً إن الصوفية لعبت دوراً ثورياً باسم بالاحتجاج . وتمثل حنة « لالاصباح » الاحياء على هذه القدم الأساسي<sup>(١٠٣)</sup>

وعند هذه الخاصية الصوفية متمثلة في كثير من الأشعار العربية الحديثة . ويأتي في مقدمه من تمثل في أشعاره هذه الطاهر عبد الوهاب الياقوت . يقول في قصيدته (أباريق مهشمة)

الله والأفق امور ولعبد  
يتحسون قيوهم  
شيد عدالتك الهداة  
بالقرب من بركان فيروف ولا تقع  
بما دون النجوم  
وليضرم الحب الصيف  
في قلبك النيران والفرح العميق  
وبالاعون لسورهم يتصورون  
حوراً وأشياء الرجال  
عور العيون  
في مفرق الطرق الخديعة حائزون  
لا بد للخصاش  
من لبن وإن طلع الصباح  
وشاة تنسى وجه راعيا المعجوز  
وعلى أيه الأبن والخير المبلل بالدموع  
حلم الرماد له . وعين من زجاج  
في رأس قزم . تنكر الضوء الطليق  
وأراجل يتنهن أشياء الرجال  
تحت السماء بلا غد . وبلا قبر  
والله والأفق امور ولعبد  
يتحسون قيوهم  
مع حديد  
مع تفجر في موات حياتنا  
مع حديد

فندس الأموات موتاهم  
ويكتسح السبول  
هدى الأباريق القبيحة والظلول  
ولتفتح لأبواب الشمس الوضعية والريم



وما كان للصوفية وسائلهم الخاصة في إدراك الأشياء وتفسيرها  
والإحساس بها . كان من الصعبي أن يفهم الصوفى فوهه  
وأشعارهم . وقد تسرب هذا الصوفى إلى شعر العربى المعاصر من حيث  
علاقته بالصوفية وما يفترون به من حرية أحياء ونصائح أحياء . وما  
يتصل ببعضها من رموز تتعلق بالمبطل ولا تعنى شيئاً ذا قيمة في مدون  
المفاهيم للانعطاف . ويقرب أحد المتصوفة في ذلك كان يرمز عن  
الصوفية استحداث الإشارات حتى لا يشتد إيمان العامة به <sup>١٢</sup> . ولغوب  
الفكرى . ثم ما جعل القوة من الرموز . فإسهم فعلى ذلك عبرة على  
طريق أهل الله عز وجل أن يظهر لغيره فيهموما على خلاف الصواب  
فيشتروا أنفسهم أو يقتلوا غيرهم <sup>١٣</sup>



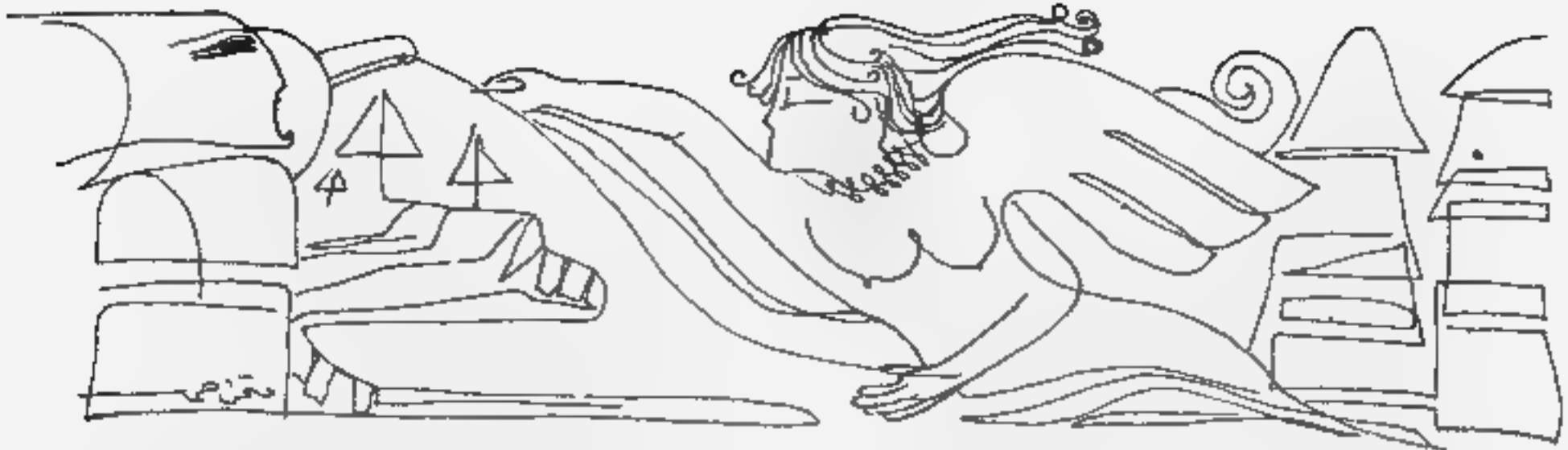
إن الشاعر رافض هذا الواقع الذى يعيش فيه الإنسان . وهو  
يحس إحساساً عيباً بكل ما يجمع الإنسان من الانطلاق والنحر . إنه  
عبد يرسف في الأعالى . أعلال الزمان والمكان . أعلال المادة التى  
شدته أبداً إلى الدراب وتلق به في حمأة الرذيلة والتسلط على المصطفى .  
وكن كوابل الإنسان إلى هذا الواقع . والرضى بالسحق والتفرد . لتدور  
حياته . . . على الموت . وتصيحى الإنسان كأنه ما كان . يحمل  
معنى عبودته . ليس بصعده ونسوده وعجزه . ولا مفر من مود  
الإنسان على نفسه . وعلى وقعه . وعلى كل ما يقيد إنطلاقه وقدرته .  
لأنه لا تفكر إلا دة شعر واقع . وتكسح أمامها كل ما يقف عتبة  
دور وهو . مصفات الإنسانية المثابة التى تحمل الإنسان في حداثته فيه  
في هذا وجود

والإنسان في الفكر الصوفى لا يعيش حالة من اللاوعى أو  
نسبية . بل إن الإنسان هو الحقيقة الأكثر حياة في هذا الوجود .  
صحيح إن حياة الإنسان الخاصة ليست بذات أهمية حقيقية في الفكر  
صوفى . إذ أن قدر الإنسان الحقيقي هو أن يعيش حياة لا شخصية .  
ويكن في الإنسان صفات هائلة . وهو يستطيع الاتصال (مصدر القوة)  
بـ امتك روح إنسانية قوية تتجاوز مآزقه المساوى

ومثل هذه الأفكار الصوفية ربما عدت فكر أمثال حوته ونش  
وبرحسون فوجدت لديهم الإحساس بأن الإنسان قد بلغ مرحلة جديدة  
في نموه جعل منه شيئاً آخر . لأنه قد أصبح يمتلك قوة عظيمة أكبر  
من يظن . هذه القوة هي التي اعتاد الإنسان من قبل أن يصيبها على آلامه  
بغير شعيلهم . مثل زيوس القادر على إزلال الصواعق أو تحويل نفسه  
في نور أو إوره

ولاشك أن هذا الشعور الإنسانى جديد . فقد حول الإنسان من  
الإحساس بتفاهته وضعفه بين المخلوقات إلى قوة قادرة على طريق قوة  
الروح . ومن أهم اشعر . لعربى الذين يعرفون عن هذا الإحساس بيكوس  
كزانتزاكس ( N. Kazantzakis ) ويرى آثار هذه التركة في شعرا  
المعاصر في مثل قول نجيب صرور

يا عبيد الحزن يا صرعى أفانين الحزن  
قدر الإنسان أن يقهر حربه  
قدر الإنسان أن يفرح أن يصح عومه  
قدر الإنسان أن يخلق فوق الأرض جنة  
بل وأن يحق نفسه  
قدر الإنسان أن إرادة الإنسان  
في الأرض قدر  
ما السما ما لفة الاوتب ما الأفدار  
ما كل أكاديب العبد  
نحن لا نصح أرباباً إذا متنا  
ولا بنى بشر  
نحن أرباب على الأرض نريد  
ثم ندري ما نريد  
ثم يصرار وعلى ما نريد <sup>١٤</sup>



أنا على أحمد سعيد (أدوينس) منه رأي في هذه اللغة الناطقة  
معيده في شعر معاصر فهو يقول إن اللغة الحديثة في لغة الإيجاز  
ولكن لغة شعرية وسبغة استيعابا واكتشافا. ومن عاباتها الأولى أن  
تثير وتحرك وتثير الأعماق وتفتح أبواب الاساق. إن تيار حركات  
يعبرها بحائنه ويطاعه ويعدده هذه اللغة فعل - نواة - حركة - حزن  
صاغت - وكلمة فيها من حروفها وموسيقاها طاء - وراء حروفها  
ومقاطعتها - ده خاص ودوره حياتية خاصة - وصيبي أن تكون اللغة  
هنا إحداه لا يصاحبا<sup>١٧</sup> كذلك كان من الطبيعي أن تلتقي القصيدة  
والسريانية في لغة ووسائلي حتى الكتابة الآتية كما يسيب السريانيون  
لديها تنصوفة باسم (إملاء) أو (العص) أو (الشبح) وفي أي  
السريانيين أن نوعي بعد تدرس دفاعة على محتوى كلامه اللاوعي  
وإنما على صيرفته ظهوره. وإن اللغة التي نعتت من قاعة الوعي يظهر  
صافته بداعية كثير ما يديره الوعي وهذا في ذلك مألوف ماذهب  
العرويدى على أساس أن كتابة الآتية تكشف مكنون نفس السري  
يحميه الفكر الواهي. ولهذا تخرج الصور السريانية شديدة العنوص  
لاعتادها على اللاوعي وعلى آخره انهم العاصم من ذات الإنسان  
وبأنى على أحمد سعيد (أدوينس) في مقدمة الشعر العرب  
معاصرين ذوي الانحاء العاصم الذي تترج فيه السريانية بالقصيدة  
مترابا قويا. يقول من قصيدة في كتاب التحولات

في المخرج أبراخ وملائكة  
هو يهلق أبوابه وأعشاب تنقى  
رجل بعزى  
بقت ريكانا ياسا وممثل  
ثم بقط الماء فوق رأسه

ثم يسجد ويغيب

أحلم -

أغسل الأرض حتى تصير مرآة

أضرب عليها سورا من الغيم صباحا من النار

وأبى قبة من الدمع أجعلها يدي<sup>١٨</sup>

ولاشك في أن المريرين استعدادا بوسائل تنصوفة (تصور) -  
مكايلا في أشعارهم يتجاوزون بدلالة لغة الأبداع ويعتمدون على  
لغة المعنى في فهم العلاقات أو ما يسمونه نظرية ترسل  
Correspondances كدلت يعتمدون على موسيقى العناء كبر في  
لإحاء المعنى كما يعتمد الصوت عينا في حداثت ذكره وكان  
مريرين يقولون إن موسيقى شعر يستمع ويقتاد. إن شئنا استعرف في  
حان. وكان الشعر عند (بودلير) يتخذ صورة حيز حتى يقترب من  
مكرة الاتحاد الصوتي. كذلك كان (رينيه) متحد من شعر وسبغة  
لإدراك الشوة الصوتية<sup>١٩</sup> فإد نظريا إلى المريرين العرب محدثين  
وجدنا أن بشر فارس يجمع في مريرته إلى الإشراف الصوتي. وأنه في  
مناوله المعاني التجريدية العضة والموضوعات الميديريكية يثير قصيدة  
معارفة بين حياه الإنسان الصادرة وحياه العاصية<sup>٢٠</sup> كدلت عده -  
في قصائده - بجرع نحرية كلية في راحة غير عالم الذي بكل ما فيه من  
غموص وإيحاء ويسجده من ثروت الصوت الإسلامي كثير من  
التعبيرت كاسكر والوحيد وتقص وتفتح وكشف وعرف والمقص  
واسر. يقول من قصيدته: إلى فتاة

بصري بــــا وصوح  
لرودة القبط الخطير  
أنا في وهج الفسوح  
بلفظ لكر حسير  
عصف في كشف طموح  
وكسبا فهم كبير  
فسرت فوحشات روح  
في غيبابات انصوم  
لغات قلد نــــروح  
لغيبابات الأثير

ويبدل في قصيدته (وحي)

رب فجر تصور الوهم فيه إلى القضا  
وحلا عارف يقض من البطل مستضي  
لغف العيب من رهافة ماخض مومضا  
جرف اللب تحت جفن أمي وأغمضا  
حسب السر أن كاشفه كف معض  
فالتوى مولعا هلوغا وسرعان ما قصي



إن فكرة الخلق هنا لابد أن تكون على ضوء وشيخ به فرصة  
إطلاق التبعات والفراتر واستشر ماضيه كرامة إلى لا يمكن لتعبير  
عيا في حالة الوعي - فالشاعر هو في صهوة مهرة الخلق يتوحد بالشرح  
والزمن الماضي والحاضر - وهو يريد أن يفر من جروح قديمة لا يزال حس  
لذاتها وتعاقد الصور الرمزية في تعبير موقف الإنسان من وجود  
وعده - من الخيرة والحب - وعبر ذلك قد شغل الإنسان في حربه  
لروحانية التمام

وهكذا يرى أن الترعة الصوفية تعانده الإنسان العام - أو تعانده  
الإسلامي الخاص الذي لا يفتقر كثيرا عن الوعي الإنساني العام بما  
أب - ذات أثر واضح في شعرا العربي المعاصر من حوارات شتى - وهي  
تحتاج إلى تتبع دقيق لا يمكن بصوره لأسية - فلا يمكن أن يرى  
صلاح عبدالصبور يتحد نادح بشرية صوفية مثل بشر الخيال - أو  
الشيخ محي الدين في قصيدته (رسالة إلى صديقه) - أو صلاح في  
مسرحة الشعرية - ولا يمكن أن نجد في شعره بعض مصطلحات  
الصوفية كالتى حدها في قصيدته (عجبة إلى الله) محكم بوجود روعة  
صوفية في شعره - كذلك لا يمكن أن يدرك من عوالم ديوان علي أحمد  
سعيد (أدوبيس) مفرد بصيغة الجمع - قائله بالصوفية لأنه استقى هذا  
التعبير من أبي حيان التوحيدي - وكذلك اسم محله «مواقف» الذي  
استفاد من (مواقف) النهرى الصوفى - لا يمكن للتدليل على نزعته  
الصوفية - وكذلك الأمر بالسبب للشعراء المحدثين جميعا - فالأمر  
الظاهر قد تكون هادية إلى وجود الترعة الصوفية التي تحتاج إلى تعمق في  
حواس شعريه وتخلل من من مصاصين وأشكال - وبذلك هذه  
المسارب الخفية للأثر الصوفى ليس أمرا يسيرا - فالاعتصار على تصوير  
الخيال الخفى من أجل كونه جلا يختلف تماما عن تصوير الخيال الحسى  
بوصفه وسيله للوصول إلى الخيال الخفى - وهذا لكن الترعة الصوفية  
خفيفة وكثر ذلك من الأمرين ليس من السهولة المكاب  
وغير من الطب الأدنى الظاهري يختلف بجلاله من عن شعير عن  
الحب بوصفه أعلى معبر من مظاهر لإرادة الإنسانية ووحدة - وهذا  
وحده المفهوم حقيقى للحب عبد الصوفية - كذلك انفراد من أحسن  
امتلاك القدرة المادية يختلف تماما عن الفرد في المفهوم الصوفى والمحدوة  
الإنسان الخلاق نفسه من قيوده المادية ومحن أنواع العاذى - وهكذا  
من مصبنا في شبح هذه الخواص من الفكر الصوفى نرى - هذا في شعر  
العربى أحدثت وحده مساحات فكرية كبيرة في شعره بصفحة واحدة في  
من يزوده حد عن حقيقة وحشى في قد وضعت بعض علامات على  
مشرق

مؤرخ الحب

وتنصب الرمزية في شعراء عربى المعاصر انتفاضة كثر فودى  
فوس السمر - بعد حمل بشر فارس - حتى إن على أحمد سعيد  
(أدوبيس) يقول - لرمز هو ما مسح له أن تأمل شيئا آخر وراء النص -  
فامر هو قبل كل شيء معنى حتى وإن جاء - به اللغة التي بدأ حتى سبى  
نعم القصيدة - وهو القصيدة التي تتكون في وعك بعد قراءة  
نقصه - به الذى شبح مدعى - سبب عدم لاجلوه -  
ذلك هو صفة بوجود معنى - وتندرج صوب جوهرا

ووضح - في تعبير أدوبيس عن رمز ما يكشف هذه اللغة  
صوفية بأصبه أنى صاحب من سمات شعر عربى المعاصر - فالشاعر  
يريد أن يجعل من قصيدته تجربة باطنية كاملة - وهو يبر اللغة هرا عبدا  
في سبيل الوصول إلى مدلولات أبعد كثيرا من ظواهر الألفاظ - ومن هنا  
يستغرق الصوفى والإلهام وحسن القارئ الخواص العام الذى يحيط بتجربة  
الشاعر - دون أن يصل إلى مفهوم أكيد لما أن من معاد وصو - يقول  
أدوبيس

تربح تحت مائة رقيقة بعق الصوة  
تاريخ مسروق بالحدث وغار الصلاة  
عمود مشقة مثل بضوء موحل  
سكنى تكشط الجلد الأدنى وتصنع نعلان للقدمين  
سماويته - الخ

فبحسب شتى من حرم تعد شعراء شاع من خلال ألقامه  
الأصناف والقصص والحدث والتشقة والروح - ولكن عليه أن يحرص  
حرية عبادة في سبيل الوصول إلى المضمون - حتى هذه الرموز وهذه  
المعروف لأربعة حتى شغل بها رموز جديدة لا تقوى مدلولات لما يرمز  
به

وحد محمد عفيفي مطر يتبعه كذلك في معناه (واللهم يلبس  
الأفئدة) هذه وجهة الرمزية مقترنة بأسره بصفاء - يمتثل في إحدى  
قصيدة

مهرة اعلم كانت تحت سماء البرارى  
أنا فوق صهونها أتوحد بالشرح  
سالى هذابة الصوف - ليل الأصابغ  
حيط الحرير الضيق في غمات الفترج القديمة  
أنا فوق صهونها راجع من جراحى البعده - والخرج  
بالقوة ودمى أفر يتوقف في شجرة الألق - كنت  
أنا فوق صهونها ميتا أتوحد بالشرح شيئا فشيئا  
دمى فوق غرتها وردة في مكاسلها جرس يتأرجح  
بين صوفى الذى غرته الرياح ياصعها خاعا ثم ولت به في البرارى  
البعده



# أقنعة الشعر المعاصر

## مهارات الدمشقي

«القناع» رمز يتحداه الشاعر المعاصر - ليصل على صوته نبرة موضوعية - شبه عابدة - تنأى به عن التدفق المباشر للذات - دون أن يحق الزمر المظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره - وغالباً ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات - تنطق القصيدة صوتها - وتقدمها تقديمًا متميزًا - يكشف عالم هذه الشخصية - في مواقفها - أو هواجسها - أو تأملاتها - أو علاقاتها بغيرها - لتسيطر هذه الشخصية على «قصيدة القناع» وتحدث بصير المتكلم - إلى درجة يجعل إلينا - معها - أما نسمع إلى صوت الشخصية - ولكننا ندرك - شيئاً فشيئاً - أن الشخصية - في القصيدة - ليست سوى «قناع» يطلق الشاعر من خلاله - فينجاز صوت الشخصية المباشر - مع صوت الشاعر العنصر المحاولاً بهل بنا إلى معنى القناع في القصيدة

وعالمنا ما يمثل القناع شخصية تاريخية - صوفياً مثل اخلاص والغزالي - خليفة أو حاكماً مثل عمر بن الخطاب وصقر قريش - شاعراً مثل أبي نواس والمتنبي وأبي العلاء - نموذجاً من الحاجج العليا المنكورة في الأساطير والقصص الشعبي مثل بروسيفوس وأوديس وعشتار - أو السدياد وعجيب بن الحبيب - ومن الممكن أن يكون القناع شخصية مخترعة - تصغر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة - أو منها جميعاً - مثل «القرنفل» في مسرحية «الأميرة تنتظر» لصالح عبد الصبور - أو «الأحضر بن يوسف» في شعر سعدى يوسف - أو «مهباز الدمشقي» في شعر أدونيس - وليس هناك ما يمنع من أن يمثل القناع عناصر الطبيعة أو كائناتها أو مشخصاتها - مدينة - أو شجرة - أو حشرة - أو سحرة - أو كائنات وعناصر ما بعد الطبيعة - فالهمم - في القناع - ليس هويته - وإلى ما يتبعه للشاعر من إمكانيات - وما يفتحها من آفاق - ومع ذلك فأغلب أقطب الشعر المعاصر ألقمة «شخصيات» يستعيرها الشعراء - ليصوغوا - من خلالها - مواقفهم

والقناع - لذلك - وسيط - يتيح للشاعر أن تأمل - من خلاله - ذاته في علاقاتها بالعالم - فيعطى القناع من إيقاع التدفق الآلي لارتعالات الشاعر - ويساهم في تحويلها إلى رمز له وجوده المستقل - ثم يعود القناع - من ناحية ثانية - فيعطى من إيقاع النقاء القاري بصوت الشاعر - إذ لن يصل الصوت إلى القاري مباشرة - بل من خلال وسيط متميز - له استقلاله - أعنى وسيطاً يعرض على القاري تأنيلاً في الفهم - وتأملًا في العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة - على نحو يجعل القاري طرفاً فاعلاً في إنتاج الدلالة الكلية للقناع - وليس مجرد مسهل سلق للمعنى

ولكن «القناع» يطوى على مفارقة تحدد طبيعته بطق صوت الشاعر ولا ينطقه في نفس الوقت - يطلق صوت الشاعر لأنه - أي القناع - شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو الأسطورة - ليحفظ بها ما يريد - ولكن القناع - في نفس الوقت - لا يطلق صوت الشاعر - ذلك لأن ضمير المتكلم الذي يطلق في القناع - هو - بما يفترض على الأذن - صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورية أو المخترعة وليس صوت الشاعر - ومع ذلك فالصوت الذي سمعه ليس هذا أو ذاك - وإنما هو صوت مركب من تفاعل صوت الشاعر والشخصية معا

جابر عصموني

ولذلك فليس هناك أى شكل من أشكال التطابق بين القناع والشاعر من ناحية ، وليس هناك - بالمثل - أى شكل من أشكال التطابق بين القناع والشخصية التاريخية - أو الأسطورية ، أو المفترعة - من ناحية ثانية . إن القناع محصلة العلاقة بين هذين الطرفين أو الصوتين (الشاعر / الشخصية) . ولأنه كذلك فهو يتطوى على عناصر منها معا ، دون أن يتطابق مع أى منها بالضرورة . قد يكون القناع أقرب إلى هذا الطرف أو ذاك ، ولكن المقرب شئ والتطابق شئ آخر .

وأقرب شكل بلاغى يقتضيه هذه العلاقة بين الطرفين هو «الاستعارة» . إن الاستعارة - مثل القناع - تتألف من طرفين . مشبه ومشبه به ، ولكن العلاقة بينهما ليست علاقة استدلال يحل فيها المشبه به في موضع المشبه محسب ، ونسبت علاقة مقاربة يقارن بها هذا الطرف بذاك محسب ، بل هي - أساسا - علاقة تفاعل بين الطرفين المتماثلين في السياق - وهو المشبه به أو ما يرتبط به - والطرف الغالب الذي لا تكف عنه - وهو المشبه . وتنتج هذه العلاقة معنى جديد . ينصلح عن كلا الطرفين على السواء . ويسمى من كلا الطرفين على السواء .

«واقناع» - من هذه الزاوية - «الاستعارة» أو «مؤقتة» ولذلك قلت إنه رمز . لأن العلاقة بين الاستعارة والرمز وثيقة . إن درجة التداخل (تكون من صوتين صوت الشاعر وصوت الشخصية وكما يحدث في الاستعارة - حيث لا تواجه المشبه الذي يظل غائبا عن السياق ، رغم فاعليته فيه ، وبوجه المشبه به الذي لا تنقطع صوته بظهور الغائب - يحدث في القناع ، حيث لا يواجه - حاضرا - سوى طرف واحد ، هو الشخصية - التاريخية ، أو الأسطورية - التي تمثل المشبه به ، الذي لا تنقطع صوته الفاعلة بالمشبه الغائب . ولذلك فإن كلا الصوتين - في القناع - لا يظل في حال من العزلة أو الثبات ، بل يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعتدل منه ، فيفقد كل منهما - داخل هذا التفاعل - شيئا من وضعه الأصل . ويكتسب وصفا جديدا . ومن ثم دلالات جديدة - نتيجة تفاعله مع الطرف الآخر .

وعلى هذا الأساس فحين - في القناع - لنا إراء عملية بسيطة يستبدل فيها بالصوت المباشر صوت غير مباشر محسب ، ولنا - بالمثل - إراء صوت يوضع فوق صوت آخر ، فتكون الشخصية «كتابة» يراد بها لازم المعنى مع حوار إرادة المعنى ، كما يقول أصحاب البلاغة القديمة ، بل نحن - في الحقيقة - إراء صوت جديد متميز ، يعتمد تميزه - كجذته - على درجة تفاعل كلا الصوتين على السواء . ومن الممكن - والأمير كذلك - أن نعدّد تعريف ريتشاردز I. A. Richards للاستعارة ، ونجعل منه تعريفا للقناع . دون تعير يذكر : إلا على مستوى الانتقال من الجزء إلى الكل ، فنقول : إن القناع عبارة عن صوتين مختلفين لشخصيتين مختلفتين ، يعملان معا . خلال قصيدة تدعم كلا الصوتين . ليكون معنى القناع محصلة لتفاعل كلا الصوتين على السواء<sup>(١)</sup> .

وبين هذا التفاعل الذي أتحدث عنه وضع ثابت ، أو وصفة حاضرة ، إنه يختلف من شاعر إلى آخر ، بل يختلف من قصيدة إلى

أخرى . ولا سبيل إلى الكشف عنه إلا باحتراوات بالغة التفصيل على كل المستويات - ليس هنا مجاها . وقد يبدأ التفاعل من محور القناع ، يكون مصغلا بمظهر الحاضر الذي يدعج الشاعر إلى الاختيار من الماضي ، ولكن القناع يمكن أن يتحول ليصبح فاعلا فيغير من منظور الشاعر نفسه .

ويبرر هذا التفاعل - من هذه الزاوية - ما نسبه في قصيد القناع - عادة - من توتر يدور بها من الدراما . إن الصوتين اللذين يتشكل القناع من تفاعلها لا يظلان في حالة سكون ، بل يجادون كلامهم الآخر ، محاولا أن يفرض سيطرته . ويبدو الأمر كما لو كانت الشخصية التاريخية تعرض سياقها الخاص على الشاعر ، في نفس الوقت الذي يرب فيه الشاعر تطويع هذه الشخصية وإدخالها في سياق جديد . وأما كانت نتيجة هذه المجادبة فإنها لا تحل - تماما - في التفاعل بين الطرفين ، بل تظل باقية تظهر آثارها في توتر يصاحب طبقات الصوت المركب في القناع . يظهر على مستويات كثيرة من نص القصيدة ، ليسمى بالصراع ، ويقرب منها وبين الدراما الشعرية<sup>(٢)</sup> . وبعل هذه الظاهرات تبرز ما يحدث - في بعض الألفاظ - من تبادل مكاني مؤقت بين صوت الشاعر وصوت الشخصية ، كما تبرز ما يحدث من مجادبة بين سياقات تتصل بالماضي وسياقات تتصل بالحاضر . يضاف إلى ذلك أنها تبرز -

بجد - في قصيدة القناع - من حوار داخلي ، بين لأنا الذات والآخر الموضوع في الشخصيات ، ومن حوار خارجي بين الشخصية وغيرها من الشخصيات التي يمكن أن تكشف - بالتجاوب أو التعارض - عن أبعادها . ولذلك يمكن لقصيدة القناع أن تتطوى على درامية دائية ، تقوم على الموبولوج (التجوي) ، فلا نسمع فيها سوى صوت الشخصية بكل توتره الذاتي ، مثلا نجد - مثلا - في «المسيح بعد الصلب» للسياح ، أو «مذكرات بشر الحافي» لصالح عبد الصبور . كما يمكن لقصيدة القناع أن تقوم على تعدد في الأصوات ، تبدو فيه الشخصية متحاورة أو متعارضة مع غيرها على أكثر من مستوى ، ونجس هذه الخاصية الأخيرة بين قصائد مثل «الأخضرين يوسف ومشاعله» لسعدى يوسف ، و«هنة أبي الملاء» للياني ، و«بين أفتة تدور من المسرح الشعري» لشنى إلى صاحبه ، مثل «مهيار وتيمور» لأدونيس و«أساة الحلاج» لصالح عبد الصبور .

وبلغنا التوتر بين صوت الحاضر وصوت الماضي إلى مفارقة ثانية تطوى عليها قصيدة القناع ، وهي مفارقة خاصة بالزمن - بأوسع معانيه . إن «الحلاج» - مثلا - في شعر أدونيس أو صلاح عبد الصبور أو الياني ، يقودنا - من حيث الظاهر - إلى الماضي ، ولكنه يقودنا - في حقيقة الأمر - إلى الحاضر ، ومع ذلك فهو يقودنا إلى المستقبل . إنه يطرئ - في الحاضر - أحداثا تتعلق بالماضي يقودنا إليه ، ولكنه يقودنا إلى الماضي ليعتق إدراكنا عما يطقه في الحاضر ، فإذا عمق إدراكنا للحاضر عمق - من ثم - إدراكنا للماضي . وعندما يتجاوب الإدراكان - الحاضر والماضي - يتولد إدراك مستقل . وعندئذ يطوى القناع على ثلاثة أبعاد للزمن :

سعدى : (١٠)

ماستخدمت صمك

معنرة

ثم وجهك

أنت ترى أن وجهك في الصفحة الثانية

قناع لوجهي

قد كان يحاول أن يصنع مرآة يحتل فيها الناصر الإنسان ذاته ، ليرصدها ويرقيها ويستفدها ، فيسقط عنها علامة السحر والتعال ، فيصا بها ويصلها بتا وصلاً حميماً . وعندما قال أدونيس : (١١)

حيث تعاقب مالا تعرف كيف نراه

حيث المعنى زيت والصورة نار

حيث الطاريخ كلام المارم ، صوت المهرمين

...

نظمس ألقمة التكوين ونحطن لزمنة مكسورة .

قد كان يحاول - بالأقنعة - أن يحل المشكل الأساسي الذي يعا به ، وهو توسيع « حقل الإشارات » ، كي يجيب عن السؤال : هل يمكن للعالم - حقاً - أن يدخل بيت اللغة ؟ كي تصبح اللغة - الإبداع قادرة على خلقه من جديد .

إن القناع أحد الوسائط الأساسية التي يحاول بها الشاعر المعاصر اقتناص الواقع ، وإدخاله في شبكة الرمز ، لعله يساهم - بذلك - في تعييره . ومجرد أن يخلق الشاعر قناعاً فإنه يخلق رمزاً ، يقوم على التصديق بين أطراف تؤدي إلى معنى . وأول مدخل - في تقديرى على الأكل - لدراسة القناع هو محاولة اقتناص المعنى عن طريق تحليله من خلال عناصره . ولا سبيل إلى ذلك بالتعميم ، بل التحصيل الذى يتوقف - في حالتنا هذه - عند قناع واحد محدد . ولذلك لن نحاول هذه الدراسة أن تقدم أكثر من وقفة لتحليل المعنى في واحد من أقنعة الشعر المعاصر ، وهو « مهبّار الدمشقي » لأدونيس - على أحمد سعيد ولاختيار هذا القناع - بالذات - أكثر من غير

٢ - ١

إن « مهبّار الدمشقي » واحد من أشد أقنعة الشعر العربي المعاصر لفتاً للانتباه . ولا تمثل أهميته في أنه من خلق شاعر مشير هو أدونيس وإنما بما ينطوى عليه القناع نفسه من مغزى متميز . إنه أول قناع - في الشعر العربي المعاصر - يسطر على ديوان بأكملة ، هو « أغاني مهبّار الدمشقي » ( ١٩٦١ ) ، وهو - بعد ذلك - قناع يتحول إلى رمز متكرر ، لا يتوقف أو ينقطع بصنوبر الديوان الذى يحمل اسمه ، بل يفرص حضوره - في شعر أدونيس - ابتداءً من « كتاب التحولات

والهجرة في أقاليم النهار والليل » ( ١٩٦٥ ) ، مروراً بـ « المسرح والمرايا » ( ١٩٦٨ ) وانتهاءً بآخر دواوين أدونيس « كتاب القصائد الخمس » ( ١٩٨٠ )

هذه المفارقة - في الزمن - تصل بين القناع والأسطورة . ذلك لأن الأسطورة - فيما يقول شترووس Claude Lévi-Strauss - تشير - دائماً - إلى أحداث وقعت في الماضي . ولكن القيمة الفعلية للأسطورة تكمن في أن هذه الأحداث الماضية إنما هي أحداث دائمة ، تفسر الحاضر والماضي والمستقبل (١٢) . وقصيدة القناع تشبه الأسطورة من هذه الناحية ، ذلك لأنها - قصيدة القناع - تتحدث عن أحداث وقعت في الماضي ، وعن شخصية ليست موجودة في الآن . ولكن القيمة الفعلية لهذه الأحداث وهذه الشخصية تكمن في قدرتها على تفسير الحاضر والماضي معاً ، وتستطيع قصيدة القناع - بالجمع بينهما - أن تكشف عن المستقب . وربما كانت هذه المفارقة الأخيرة هي التي تميز اندفاع أغلب قصائد القناع إلى رحم الأسطورة - الأم . لقد تحدث صلاح عبد الصبور - مثلاً - عن محاولته « إعطاء القصيدة صملاً أكثر من صحتها الظاهر ، ونقل التجربة من مستواها الشخصى الدقيق إلى مستوى إنسانى جوهري » (١٣) ونحدث البياتي عن محاولته التوفيق « بين ما يموت وما لا يموت ، بين المنتهى واللامتناهى ، بين الحاضر وتجاوز الحاضر » (١٤) ولقد قادت محاولة كلا الشاهرين إلى قصيدة القناع ، وقادتها - من خلالها - إلى الأسطورة ، لتجعل من كليهما صانع أساطير جديدة . وحسبنا أن يشير - مجرد إشارة - إلى « الذى يأتي ولا يأتي » و « سيرة ذاتية سارنى النار » ، أو إلى « الحلاج » الذى يجيى الأرواح الموتى .

وليس القناع - لذلك كله - مجرد شخصية تاريخية . يحسن الشاعر وراءها ليبر عن موقف يريده ، أو ليحاكم تقاضى العصر الحديث من خلالها ، (١٥) وليس القناع مجرد وسيلة للهروب من الحاضر يخلق بديل له ، وليس القناع « هو الاسم الذى يتحدث من خلاله شاعر عنه ، متجرداً من ذاتيته » (١٦) إن كل هذه الأوصاف يمكن أن توجد في القناع ، بمعنى أو بآخر ، ولكنها ليست كافية لخلق ، أو تمييزه ، فالقناع أكثر شمولاً وتعقداً من ذلك . إن « الصقر » الذى صرخ - في قصيدة أدونيس : (١٧)

وا لرائاه كن في جبرا ، وكن في قناع

لم يكن يمكن فى القناع - بوق الماكمة ، بل كان يفكر فى القناع - الرمز الذى يينمى الخصب ويعيد الخلق فى عالم يكتنفه الموت والحذب وعندما قال البياتي : (١٨)

وعازف القيثارة فى مدريد

يموت كى بولد من جديد

تحت شمس عدد أخرى وفى ألقمة جديدة

يبحث عن ملحة الايقاع واللون وعن جوهرها المفاعل

في القصيدة

فإنه لم يكن يبحث عن الأقنعة - وسيلة الهروب من الحاضر ، بل كان يحلم بالأقنعة التى « تقدم البطل النموذجى فى عصرنا هذا وفى كل العصور » فى موقفه الباقى . « وعندما تحدث الأخصر بن يوسف إلى قريبه

وهـ مهيار الدمشقي « تركيب من اسم ومبه أما الاسم فللشاعر  
«مهيار بن مرزويه الديلمي» (٣٦٠ - ٤٢٨ هـ) الذي عاش في  
بغداد ومات بها أما النسبة فمرجح إني على أحمد سعيد - أدوبيس -  
(١٩٣٠ - ) السوري المنسوب إلى العاصمة دمشق ، تلك  
التي اضطرت - غير مرة - إلى مغادرتها والفرار منها وكلا الشاعرين -  
الديلمي والدمشقي - متمرد بعيش وانفصا عصره - وكلاهما على من هذا  
الرفض - فلاحظته لغة الانتماء وسوء الظن غير مرة - بل انسحبت لغة  
الأول على الثاني - فافتقدت شعورية الديلمي عما سمى شعورية أدوبيس -  
الحزب القومي السوري - افتراقا غير حميد<sup>(١٢)</sup> . ومع ذلك فليس يربط  
بين أدوبيس والديلمي سوى الفرد - وتوحد من يظن أن قد

سـمـت بـهـ المـنـة حتى نجا  
مـنـفـردا من بين هذا السواد

وتوحد من :

كأن هم عند الكواكب حاجة  
فأحشاؤهم مثل الكواكب تحق

وهناك ما يصل - في هذا الإطار - بين «مهيار الديلمي» و«مهيار  
الدمشقي» - خصوصا ما يجده من حديث - في شعر الأول - عن الموت  
في الحياة وانعكاس الذات في دعاء المتألم على الآخرين «ألو من  
حديث عن الظلم الذي لا رى له - أو عن الحياة التي هي رفض  
للآخرين ومعاكسة للدهر - أو عن الله والطريق»<sup>(١٣)</sup> - وكل هذه  
الأشياء دلالات أولية ترتبط بالفرد من ناحية ، فصلا عن أنها - وهذا  
هو المهم - تحولت - في «أغاني مهيار الدمشقي» - بعد أن تعاملت مع  
غيرها من الدلالات ، فأسريت في شبكة العلاقات الدلالية للديوان ،  
وأصبحت تؤدي وظيفة دلالية مختلفة عن وظيفتها الأولى عند  
«الديلمي»

وليس هناك - مما عدا ذلك - ما يصل بين «مهيار الديلمي»  
و«مهيار الدمشقي» - إن «الفرد» و«الشعر» هما الشيء المشترك بينهما  
فحسب . ونكر العلاقات التي يدخل فيها كل من الشعر والفرد -  
والدلالات التي يؤديها كلاهما - مختلفة أوصح الاختلاف ما بين  
«المبشرين» - ولذلك لم يستق التركيب «مهيار الدمشقي» من  
«الديلمي» سوى مجرد الاسم الأول بعمومه - لكي تتحول هذه  
لعموميتها إلى خصوصية معاصرة - وذلك عن طريق النسبة إلى  
«دمشق» - تلك النسبة التي حيرت الإشارة للمرجعة في مهيار ونقلها من  
«الدم» إلى «دمشق» - ومن الماصي إلى الحاصر - فأضحت مهيار  
دمشقا محل مهيار ديلمي - وخلق شخصية جديدة مستقلة - لا  
تنسب إلى الديلمي - ومن ثم إلى الماصي - إلا في الحد الأول لارتباط  
الشعر بالفرد ، ولا تنسب إلى الحاصر إلا في الحد الأساسي الذي  
تؤدي به دلالات الصراع

وتفردنا هذه الملاحظة الأخيرة إلى الخاصية الأولى لمهيار  
الدمشقي - إنه قناع بصاع - منذ اللحظة الأولى - صباغة متجاوزة ، فلا  
يلفتنا - منذ أن قرأ اسمه - إلا إلى شخصه هو ، بكل ما ينطوي عليه  
من تعمد واستقلال ولذلك فهو لا يشبه أي قناع آخر من أقنعة  
أدوبيس ، مثل «الصقر» أو «الغزالي» - إن «الصقر» - مثلا -  
يلفتنا - صراحة - إلى شخصية تاريخية ، ويدكرنا - برغم كل  
تحولاته - بقرش وقبر أبيه ، والدم الدور ورجله إلى «الأندلس» ،  
وغرفته في أرض جديدة - ويسمنا آياتا من شعر عبد الرحمن الدح  
نصه ، نستطيع - بذلك - أن نرقب تفاعلا بين صوتين ، وتوترا بين  
صوت الداخل إلى «الأندلس» والتاريخ والداخل إلى «الأندلس» الأعراق  
وليس - في مهيار الدمشقي - شيء من هذا كله ، إذ ليس هناك إشارة  
إلى أحداث تاريخية مرتبطة به ، ارتباط الفرات - مثلا - بفرد عبد  
الرحمن (الصقر) من الموت ، وإنما يلفتنا الاسم - منذ البداية - إلى  
شخصية مخترعة ، ركبت من اسم ونسبة ، يتجاوز لجوارها الماصي  
والحاصر معا ، لتدخلنا الشخصية معها إلى عالم غريب

ومن الممكن أن نعرف بهذه الشخصية المخترعة - جزئيا - عن  
طريق النقي ، فنقول إنها ليست كائنات تكاد تلمسه في الواقع ، جاسا إلى  
البار ، أو قادما من أبواب سبتة ، مثلا ندمس الأضرار بن يوسف ، في  
شعر سعدى يوسف . وليست رمزا تلقاه - برغم رمزيته - يظهر لسوق  
عطائى فيروينا من ماء الكلمات مثل الحلاج . أو تلقاه - في تجبوت  
انقصر الشعي - مثلا تلقى القزندك الذي يخلص الأميرة المنتصرة من  
السندل في شعر صلاح عبد الصور «الدرامي» بل مهيار أقرب إلى  
«المسيح بعد الصلب» في شعر السياب ، حيث يتحد المسيح مع إله  
فيصير رهرا ، ويموت كي يؤكل الخبر باسمه . ونعله أقرب إلى «الذي  
يأتي ولا يأتي» - ذلك النبي المنتظر الذي يوفق مصرعه - في شعر  
اليان - بين المتأني واللامتأني ، ويصل ما بين التأني وشاعر نعت  
العاشق ، ليقم مصرعها جسراً تعبره الحصار إلى ذات أكثر اكتئالا  
لكي مهيار يتجاوز المسيح أو النبي المنتظر - إنه يسعد صبيها جاحجه -  
وعنويها معاً - كورم - في بعد من أبعاد متعددة ، معبراً بكتبها  
وتميزاً عن سواها من الأئمة

٢ - ٢

نحمل الصفحة الأولى من صفحات «أغاني مهيار الدمشقي»  
اقتباسا من هولديريان يقول :

وفجأة يأتي ، يسقط علينا  
الموقف  
القريب  
الصوت الذي يخلق الناس

وتقدم إلينا صفحات الديوان نعمة مهيار عبر سبعة أقسام  
وثنية : عن ظام الكلمات الغريبة ، وصاحر الغبار ، والإله للبيت ،  
وإرم ذات الجهد ، والزمان الصغر ، وطرف العالم ، وللموت المعاد



الهبابة - تبدو ترويعات على عصر مركزي واحد - يعود بنا إلى ما يشبه المركز في الدائرة .

ولا يعنى ذلك أن مهيار يؤدي الدور الوحيد في هذه الطقوس . إن هناك الكثير من المؤدين والمنشدين ، شخصيات أسطورية (أورفيوس . وأوديس ، وسيزيف ، وشداد ، وسطيح ) وكائنات أسطورية (العقاء ، والرخ ، والسندل ) وشخصيات دينية (آدم ، وقايل ، وروح ، والمسيح ، وعمر بن الخطاب ) وشعراء (أبو نواس ، وخلاج . ومشار ) وفلاسفة (أمثال ديوجين ) ، وظواهر طبيعية (رياح . ورق . وصاعقة ، وطوفان . وكهوف . إلخ ) لكن كل هذه بكائنات والشخصيات والظواهر تتحارب لتضع مهيارا يتحرك عليه القاص . وتتنامى لتشكيل بعض تجليات الرؤيا التي ينطوى عليها . وقد تتجسد الرؤيا - في هذا الأداء - من خلال رقعة ، أو حبة . وقد تمجهر من قوّة بركان ، أو تندفع مع الطوفان ، وقد ترتد كما ترتد الصاعقة عن صحرة دائرة . ولكنها تظل تتقدم - شأنها شأن كل شيء - معقبة محبب مهيار . فلا تتقدم إلا

خلف ذلك المقنع الملقى بالصخرة الدائرة . (ص ٤٨٢)

ولذلك يتسرب حضور مهيار ليحتل كل ما حوله . بل يتصاعد هذا الحضور ليصبح تجليات في مرايا الطبيعة والكائنات . فلا يبقى بـ ر - في الأداء الطقسي - سوى قناعه الذي يظل مهيباً - كإله - على كل شيء . فيشعل نار حضوره

في الغيوم التي تعاكس أو تتوالى

في المحيط وأما وجه العاشقة

في الجبال وغاباتها ، في الصخور (ص ٣٧٥)

ويبدو مهيار - منذ اللحظة الأولى في هذا الأداء - حارق القدرات ، ككلى الوجود ، منطوياً على نقائص الكون وصراع أصدده ، محبداً - في حركته - دورة الموت والحياة ، والحذب والخصب . ويكن دورة مهيار لا تكتمل اكتمالاً نهائياً قط ، بل تغل في صيرورة مستمرة تخلق دائم . إن الاكتمال انبثاقاً لدورته يعنى انعدام ومهيار ليس عدداً . بل حلقة يتحدد قد يموت لكنه يبعث . وقد تمتعت بكه به جمع . فيظل حركة منقصة - دائما - للسكون . أما قدرته على التحرك فهي قريبة قدرته على التحاور الأرتلي للثبات . وتبدو هذه القدرة وكأنها الخاصية الأساسية التي تجعل من حضور مهيار ذاته نصيباً وإنساناً . حتماً وقديماً في نفس الوقت

وقدر ما تزدوج قدرة مهيار على الفعل تزدوج قدرته في معرفة والكشف . فلا تتحد القدرتان إلا على مستوى السحر . وبذلك يصور مهيار على ثنائية متعارضة تحمل معه حتماً يحمل . وتمتد منه لمس سحره كل شيء سواء . فتصبح حضوراً متعارض الأطراف للموت والحياة . والخصب والحذب ، ولغة والعالم ، والملاك والشيطان . وأنبل والبه . والذكر والأنثى

ويتقسم كل قسم إلى «مزمور» نثرى تنقبه أغان متعددة الأوزان ، فيها عدا القسم السابع الذي يتحول كله إلى مرات تجلّوب أصداء الإله الميت ، فيتجاوب فيه النثر والشعر ، خصوصاً «مرثية الأيام المحاصرة» و«مرثية القرن الأول» . ويقدّر ما يقوم المزمور بمهمة التقديم تقوم الأغاني بمهمة صياغة الملامح المتعددة لمهيار ، عبر مستويات مشابهة ومجاور متنوعة . وإذا تأملنا أبيات هولديريين عن الصوت الذي يخلق الناس ، ولاحظنا صحتها الأولية بانقسام الديوان إلى سبعة أقسام تتساوى وعدد أيام الخلق ، وتأملنا - فضلاً عن ذلك - تجاوب الصوت الخالق مع دلالات حاورين الأقسام نفسها (الإله الميت ، إرم ذات المعاد ، صوت المعاد) دعنا فوراً إلى عالم أساطير الخلق والولادة الجديدة وأدركنا - للوهلة الأولى - أننا نواجه بطلا يتضح قناع الأسطورة . فلا يهم ، لا في صوره رمزيها الخاصة .

نحن لا نواجه مهيار - مباشرة - في المزمور الأول ، بل نواجه بعض صفاته ، بلفظ صوت مغاير لصوته ، صوت هو أقرب إلى الابتذالات الاستهلاكية في شعار الأداء الطقسي للأسطورة منه إلى صوت الإبتداء الافتتاحي للحركة في الدراما القديمة . وما هو ذلك؟

«قبل أزل كالغابة وكالغيم لا يُرَد ، وأمن حَمَل قارة ونقل البحر من مكانه . يرسم قفا النهار : يصنع من قدمه سيارا ويسمير حذاء الليل ثم يتظر ما لا يأتي ، إنه فرياء الأشياء - يعرفها ويسمّيها بأسماء لا يبرح بها . إنه الواقع وتقبضه : الحياة وغيرها .

حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدبّة ، بجيا - بجيا ويضلّ اليأس ، ما حيا لمسحة الأمل ، واقصا للتراب كي يتأصب ، وللشجر كي ينثم .

وما هو بطل تلك الأطراف ، نالنا على جبين عصرنا علامة السحر .» (١٤)

ولست هذه الصفات صفات إنسان عادي ، أو كائن واقعي ، وإنما هي صفات بطل أسطوري يخلق نوعه بدءاً من نفسه ، ويتكشف دلالاته من امتزاج عناصره . ولا تنفصل حركة عناصر هذا البطل عن حركة عناصر الكون . بل إن حركته تتسرب إلى حركة الكون نفسها فتصبح حة لها . وسمح أصوات الأداء الطقسي تصف مهيار بأنه «فرياء الأشياء» ، مثل سمع صوت مهيار معه يكشف عن بعض سره عندما يقول - في بعض مراميره - : «أخشى تحت جبة الفصول وأصوص من صرلها» (ص ٤٦٣)

ولأن مهيار بجيا في مكان القلب من الفصول والأشياء فإنه يحتل نفس المكان في بناء معقد من أداء شعري لطقس أسطوري . ولذلك يبدأ كل شيء - في هذا الأداء - منه ليعود إليه ، فكأنه منع الحركة ومصعبا . ويتوسط قناع مهيار حاور الحركة في عالم هذا الأداء ، فيحرك القناع في كل اتجاه ، محركاً كل شيء حوله ، راسماً ما يشبه الدائرة . لكنه يعود - دائما - إلى ما يشبه المركز فيها . أما الصوت للنبعث من داخل القناع ، فتباين طبقاته تباين أشكال التحول والتفحص التي يؤديها الصوت في الطقوس الأسطورية . ولكن كل طبقات الصوت تتحلل - في

وتوجد هذه الثنائية المتعارضة على مستوى التعاقب مثلاً توجد على مستوى الترامس - إن مهيأ - من ناحية - يبحث بعد أن يموت، وتعاقب في داخله دورة الميلاد والموت مثلاً يتعاقب النهار والليل ، أو تعاقب ظواهر الفصول - ولكن كلا الموت والميلاد - من ناحية أخرى - كامن في مهيأ في نفس اللحظة ، ويتزامن به وفيه الهدم والخلق ، تصطرع - في آن واحد - الآلهة البصيرة والآلهة العمياء . وكأن القوة التي تخلق به وفيه الأشياء هي القوة التي تدمر به وفيه الأشياء . ولكن هذه القوة لا تنقض قط ، بل تظل في صيرورة دائمة ، تدور - على مستوى التعاقب - كمحطة الليل والنهار ، ودورة الفصول ، وترتجل من منبع إلى مصب مثلاً يرتجل التيار ، ولكن عناصرها تظل متصارعة - على مستوى الترامس - مثلاً يتصارع الله والإنسان ، والملاك والشیطان .

هكذا تتعاقب في حضور مهيأ دورة الحياة والموت

صنع عظم الأشياء وانطفات

بجعة إحسانه وما عثرا

حتى إذا صار خطوه حجرا

وقررت وجنتاه من ملل

جميع أشلاءه على مهل

جنمها للحياة ، وانثرا . (ص ٣٣٤) .

وتتعاقب بحضوره نفس الدورة :

في عالم يلبس وجه الموت

لا لغة تسميه لا صوت

تولد عنها (ص ٣٣٥)

ويتزامن في حضوره - وبحضوره في نفس الوقت - عنصر الحياة والموت ، والخلق والهدم - والحركة والسكون ، ليصبح العلم والظلم ، وبصبح حالا تتقاطع فيه الجنة والحجيم ، وموت لا يفارق الحياة ، أو حياة لا تفارق الموت .

وأعرف أنني في شرح الموت ، أبطل القبر ، وأختزن كلاني ، لكي حي . (ص ٣٥٧) فكأنه العرس الذي يعلن جاذبية الموت ، والإله الذي يخلق في نفس اللحظة التي تفتله فيها ، والإله الذي تصبح أيامه الآكلة الأشياء أيامه الخالقة الأشياء . (ص ٣٤٤) بل الإله الذي يفوق من معه

« أول النهار أنا وآخر من يأتي ... » (ص ٤٠٥)

« أنصف وأصحو ، ألع وأهيم ، أسطر

والبح » (ص ٤٣٨)

« أصب وأرناح في الزرقه - يشمس هي ويضم في لحظة

واحدة ... » (ص ٤٨٦)

« أنهك أيها اليأس لكك لا تسمى . بعد الآن لن تفترق

ولي يملئ معا بعد الآن .... » (ص ٤٢٩)

ولذلك كله يظل مهيأ منظوبا على مفارقات لافة على مستوى التعاقب والتزامن معا ، وهي مفارقات تختزن بتصارع الأصداد داخل كون

متبر ، يفتن فيه التوتر بالتحول ، ويردوح فيه التناقص مع الصراع ، ويتداخل فيه الواقع مع ما بعد الواقع ، وتعلق فيه الحقيقة بعة الرمز ، وتعلق الرمز لغة الأسطورة ، ويرقص العقل مع الحس ، لتعاقب العناصر - في هذا الكون - في نفس الوقت الذي يدور فيه بعضها البعض الآخر - وتتحل - في هذا الكون - تعارضات لتولد تعارضات جديدة ، في صورة يجمع بين التقيص :

نظام القضاء : الموت وأنا

نظام المجاعة : الخير وأنا (ص ٤٦٤)

وفي صيرورة لا يحل فيها التناقص إلا ليبدأ من جديد

أبحث عما يوحد نيتنا - الله وأنا ، الشيطان وأنا .

العالم وأنا ، وعما يزرع الفتنة بيننا . (ص ٤٦٥)

وتعكس هذه المفارقات الحضور المتوتر لمهيأ ، ذلك حضور الذي يكشف عن مستويين متدبرين لثنائية متعارضة تؤكد الأشياء وتنفيها ، دون أن يركن هذا الحضور - قط - إلى السكون ، بل يقف متوترا توتر « الفساد الخالق » لمهيأ الذي :

يرعب وينعش

يشرح فاجعة ويهبط سحرية (ص ٣٣٠)

ولا يمكن أن يتجاوز هذان المستويان المتدبران لهذه الثنائية المتعارضة إلا داخل أداء شعري لأسطورة ، كما لا يمكن أن يتدعم كلاهما إلا في حال أو حالة غسقية من الوعي الشعري ، وأعلى حالة يمتزج فيها الوعي باللاوعي امتزاج النور بالظلمة في الفسق - أو حالا يتداخل فيه العقل مع الخيال ، ويصير فيه الواقع مع الأسطورة ، لتصبح الأسطورة واقعا والواقع أسطورة ، فتصير الخيال الشعري باطلا بالناطق العقل ، حائقا نفسه منطقا معابرا ، يتجاوز فيه العقل نفسه إذ يتجاوز حدوده الثابتة . ولذلك يستق من داخل القبع صوت الأسطورة التي توحد ما بين الطفل والي والشاعر

نخة في جلدي الخرمي

لأرس للطفولة

يربط أفراسه بظل الفصول

عبال الرياح

ويضي لنا بصوت نبي (ص ٣٨٣)

إن هذا الطفل الذي يضي بصوت النبي هو الشاعر الذي يدخل عذ هو عالم الحلم والرؤيا ، حيث يصبح الشعر أسطورة - و - على أقل القليل - شيئا بالأسطورة

ويمكن - في داخل هذا الشعر - أن يحدث أي شيء لن يصعب تنبؤ الصور - مثلا - لأية قاعدة من قواعد المطلق أو الاستمرار . بل يحكم الشعر ما يحكم الأسطورة ، حيث يمكن أن يحدث كل شيء . وحيث يتولد كل شيء من أي شيء ، حيث يسكن الماء ويرعد في نار واحدة ، ويظهر الماء مع الماء ، أو يتدحرج مهيأ بين « أله الحمر » و« أنا الطبع » ، أو يجا « في ملكوت الريح » ويمثل « في أرض الأسرار »

وعندئذ لن يكون في حصره زمن متعين أو مكان متعين ، بل في مطلق الزمان والمكان ، وأهم من ذلك كله مطلق التحول والتحول.

ولتحول والتحول هما الشيء الثابت في عالم مهيار الذي لا يست فيه شيء على حال . والزمن - في هذا العالم - سبيل لا يرجع إلى الوراء ، بل يتحرك - فيه - مهيار مثل «الريح لا ترجع القهقري» ، والماء لا يعود إلى منبعه . ( ص ٣٣٠ ) لكنه - في نفس الوقت - زمن التحول الذي يصل فيه مهيار بين الماضي والحاضر في حركة دائرية تتوجه - دائما - صوب المستقبل . وليس - في هذا الزمن - «إبحار في الذاكرة» ، أو بحث في «صندوق التذكارات» - إذا استعنا لغة صلاح عبد الصبور . وليس - في هذا الزمن - ما يشبه تحدد حركة تقديرات التي ترصد فوق قصيبين «ما كان» - ما سيكون» - إذا استعنا لغة أمل دنقل . وإنما كل شيء - في حركة هذا الزمن - غير محدد . لأنه الوحيد للإحساس به هو المستقبل ، ولكن المستقبل نقطة حلم وليس نقطة وصول.

أنجده بحر البعيد والبعيد يبل . هكذا لا أصل ولكني ضيبي .

إلى بعيد . والبعيد وطني ( ص ٤٠٥ )

قد يقول إن هذا الزمن هو زمن «المحضور» ، ولكن علينا أن نهم محصور - هنا - بمعنى أقرب إلى المعنى الصوتي<sup>(١٥)</sup> ، أصلي بمعنى لا يتحقق فيه حضور القلب بالخلق إلا عند الغيبة عن المخلوق . حيث يحل المطلق في الشيء ، ليتحول الزمن المتعين إلى زمن الخلق . فلا يتصل بالمحضور - في الآن - عن المحضور فيما كان ، أو فيما يمكن أن يكون ، أو - حتى - فيما لا يمكن أن يكون . إنه زمن التاسع - الإضافة - لو

استخدمنا لغة «المصرح والمرايا»<sup>(١٦)</sup> . والسر الدائم اسم آخر لهذا المحصور لدى هو أقرب إلى «التحولات والمهرة في أقاليم النهار والفيل» ، حيث يمكن - في ساعة واحدة من الزمن - أن تجتمع كل أيام السنة وتطلع الشمس مع القمر<sup>(١٧)</sup> . وفي هذا الزمن - الحلم تلبث من قانون الزمن - الواقع - ونتجه في كل اتجاه . ولكن إلى الأمام ، دون أن نرجع إلى الماضي ، بل يصح لماضي به كما في مبدأ الحركة إلى الأمام مثل الحاضر تماما .

ولمكان - في عالم مهيار - مكان تحول هو الآخر . ينسرب مبدأ تصيرورة فيه فيدم ثبات درات الأرض ، فلا تبقى حدود ثابتة ، بل حركة لا تقتصر سوى لغة الاستعارة التي تدمر المسافة ، في نفس الوقت الذي تقتصر فيه تحولاتها . وليس - في هذا العالم - نقاط معدود . أو حواجز بين الكائنات والأشياء . إن الشجرة يمكن أن تغير اسمها . والحجر يمكن أن يتصل بالصوت ، ويخط التاريخ المتحدر في حور مع الحمل ، ويلبس الصعدق قناع التاريخ ، ويجلس نعمة عند لبحر لتترك جلدها وتميب .

ولذلك يفترق مهيار - دائما - بالسر والسر اكتشاف . هي السر يعرف المحصور والغياب ، الوجود وغير الوجود . ويرداد الغياب تبعاً لزيادة المحصور<sup>(١٨)</sup> . ومهيار - دائما - على سر ، يتجه إلى

المستقبل ، في صيرورة تجعل منه «أربحا من الرحيل» ( ص ٣٩٦ ) هكذا .

تولد عيناه

في سفر يسيل كالتريف

من حة المكان . ( ص ٣٣٥ )

قلت لأسنانى للاظافر الزرقاء

لبي عني واستسلمي للموج والمهيز

قلت لها أن تقطع الخيال

بيبي وبين الشاطئ الأخير -

لا حد لي لا شاطئ أخير . ( ص ٣٨٤ )

حول عظامي تُنكر

جزيرة من الحجر

من الشيد -

أواجها مقبلة

وشغلها على سكر . ( ص ٤٩٠ )

وقد يصير كل شيء في مهيار أو حوله إلا التعير نفسه ، إذ يظل التعير عنه القاعدة . ويتحول فيه وبه كل شيء إلا التحول الذي يظل قانونه الأوجد . ولذلك يبدو مهيار قابلاً لكل صورة ، كاس عري ، مقلعه عبر تجليات متعددة . تقودنا كل منها - بطريقة الخاصة - إلى مهيار الذي يفودنا - بدوره - إلى تحولات لا تسهي

والفارق بين تجليات مهيار فارق يرجع في درجة لقوة في تحولاته من ناحية ، ودرجة الشفافية في وسائط الطبيعة عندما يتجل فيها مهيار من ناحية أخرى . ولذلك يبدو مهيار معزدا وجمعا في وقت واحد ، ويتجاوب تعارض إفراده وجمعه مع تعارض تحولاته بين الرماد والورد ، واللبل والهار ، والعودة إلى الرحم المسح ، والانطلاق منه صوب البعيد الذي يندثر المسح منه . ويقتدر ما تحدث هذه التحولات في الداخل تحدث في الخارج ، بل يحكمس الداخل في الخارج ، ويسقط خارج في بؤرة الداخل ، ويربكنا التحول المتعاكس بين الداخل والخارج . فينعكس نظام الرموز الأسطورية منه في غير مرة ، مدمر معه وحدها منه ، تماما مثل مهيار الذي يردوح ويتلث ، ويخفق منه ومث أن يندثر منه ، ليعود لينثر منه من جديد .

ومثلا يصح مهيار بنصفه يصنع بالعزيمة من حوله ، وكأن قدره على التحول والتقصص ، والاتصال والانفصال - تتغير بلا حدود . فتحوله مثلا تحول كل شيء معه . هكذا نراه هائجا أحرق الأرض - الرحم ، عاشقا يتسرح في عنات الجحيم مثل أورفيوس ، وراه مرتعلا مع الأمواج ، عارفا في رعب البحار ، يجهل أن يبقى أو يعود مثل أوديس (أوليس) ، وراه ينكر ماء لا يرويه ، كاتبا فوق الماء مصيدة

لعبار ، حاملا مع سيريف صهرته السماء : وراء متمردا على الطوفان  
الإلهي ، ماحيا ، يوحا ، القديم ، باعنا بوحا الحديد ، نيا متمردا يحمر  
لا يصحى لصوت الإله . وراء حالا في الماء ، داحلا في طقس الموج مثل  
نور ، مبتعا إلى رمد ، مولودا بالنار مثل الفييق . محتحا في الزهور  
ولأشجار مثل أدونيس . وراء - أحيرا - متظراً عمر بين الخطاب  
والحجر الأخضر فوق النار . رائبا التواصي : متحدا معه في الطاب  
الحمل والريح والشر ، كاتبا بريشة الحلاج المصححة الأوداج  
بالهيب ، باحثا مع بشار عن لؤلؤة زرقاء يحفظها للثة المعجماء

وتحولات مهيأ - على هذا النحو - تجعل من إلهما وبيا وشيطانا  
وساحرا ، وتجعل منه حصورا متصلا ومعصلا بالعناصر الأربعة ،  
تجسم منه داحلا في طقس الخليفة ، خارجا منه إلى طقس الموت ،  
والعكس صحيح . هكذا يصبح مهيأ - في جانب من تحولاته - «سيد  
الأشباح» ، «سيد الخرافة» ، «ملك السحر ومركبة الشيطان» ، يحيط  
بالأرض كالحبل ، يحاور الكهوف ، وبصير الجبال كلمات . كما يصبح -  
في جانب آخر من تحولاته - «مهيأ هذا الرجيم» ، «سيد الخيانة» .  
الذي يرفع اليدين ديبعة ، ويصل صلاة الدئاب الخريجة . يصبح  
«القلب الإلهي الجديد» الذي يتحول - مرة أخرى - ليصبح «الإله  
الثقي» . ولكنه بظل - مع ذلك - يمسك الحجر ويرافق الأكبر ،  
يشارك حتى الحميم ، ويرد لوجه الحياة البراة

٢ - ٣

إن كل هذه السمات - كما قلت - تتجلى في مهيأ إلى قدس  
أقداس الأداء الشعري للأسطورة ، تفصل بين تصور وصورها .  
وتوحد بين منطق ومنطقها . ويقرر ما يصل هذا الأداء بين مهيأ وآفة  
الولادة الجديدة (فييق ، ونور ، وأدونيس) ، ويقرر ما يجمع هذا  
الأداء بين مهيأ والمادج العليا للولادة الجديدة (المسيح ، والحسن ،  
والحلاج) فإن هذا الأداء ينقل مهيأ من عالم الكائنات الإنسانية  
المشينة ، ليجعل منه حضوراً لغيرياء الأشياء نفسها ، ونخباً من تجليات  
أسطورة التكوين ، خصوصاً عندما تتحرك رموز الخلق والولادة  
الجديدة ، بحكمة عناصر الكون ، فتحدث آثارها في هيئة «سحر  
تخليق» ، يبتعث العناصر ويعيد خلق الأشياء . ولذلك يدخل مهيأ في  
علامة متداولة مع عناصر الكون الأربعة (الماء ، والأرض ، والهواء ،  
والنار) ، بل تتحول حزم العلاقات التي تشكل ما بين هذه العناصر  
لتصبح مكومات بنائية في قناع مهيأ ، وعناصر فاحلة ومنطق في  
تحولاته ، فتبقى هذه العناصر ثابتة ودالة ، يحدد حضورها الخصائص  
الأساسية لحضور مهيأ ، وتحدد ترابطاتها ترابطات متداولة فيه ،  
تحدد - في النهاية - الأبعاد الدلالية لبنية

ولكن بقدر ما يتحد مهيأ بهذه العناصر فإنه يتفصل عنها . إنه -  
من ناحية - يجل فيها وتجل فيه ، يتجل من خلالها كما تتجل الرؤى في  
درات العبارة ، ويتنفس فيها كما تنفث النساء على صفحة البحر . وتجل  
هي فيه لتصبح قوتها المدمرة هي نفسها قوته المدمرة الخالقة ، وتتحول  
كفائته - مثلاً ، وفي جانب منها فحصب - إلى رياح تهر الطبيعة وتدمرها  
كفي تحفها مرة أخرى . ويتفصل مهيأ - من ناحية أخرى - عن هذه

العناصر ، ليصبح فاعلاً فيها ، يوجهها ويتصرف فيها ، فيكون أقرب إلى  
الإله في أساطير التكوين :

ها أنا أفرغ النجوم وأرسي  
وأُنصب قضي  
ملكاً للرياح . ( ص ٣٦٩ )

لكن مهيأ يعود - مرة أخرى - ليصبح معصلاً بعناصر الطبيعة ، مدع  
لقوتها مرة . مطلقاً باسمها مرة ثانية ، متمردا عليها مرة ثالثة ، فيكون  
أقرب إلى الإنسان في تحولاته التي تجمع بين السقوط والقيامة ،  
والخطيئة والبراءة

والفرد خاصية أساسية في هذا التحول الأخير . لكنه تمرد يتجاوز  
الطبيعة بالطبيعة ، أي أنه تمرد يتجاوز العاصر بالعناصر نفسها ، حين  
يعاكس ما بينها ، ويدمر نظامها ليخلق منه نظاماً جديداً ، تتجاوز فيه  
الطبيعة ومهيأ وصحها الآن ، ليصل كلاهما إلى حالة من الخلق  
المتجدد ، لعلها الحالة التي وصفها أدونيس عندما قال : « في دمرد  
بصبغة الجمع » - « أكمل جسدك بظية » - « دفن ما أنت قبي من  
أنت »<sup>(١٩)</sup> . ولعل هذا المهم بقربنا من فهم تمرد مهيأ - في وجه من  
وجوهه - حين يعبر فوق الله والشيطان . إنه تمرد يتجاوز طرفين متعارضين  
ليخلق منهما - بنى كليهما متعديين - طرفاً ثالثاً يحتويهما معا ، فيجمع  
مهيأ - بذلك - نعمة المعرفة إلى نعمة السقوط والفرد ، دون أن يفارق  
كلتا التمتين وعى حاد بالتردد والانفصال . ويجمع مهيأ - في هذا  
البعد - بين آدم الذي واكب إنشاء الخلق ، وروح الذي واكب إعادة  
الخلق . ولكن تنعكس الإعادة في الإنشاء ، مثلاً تنعكس الطاعة في  
المعصية ، والماء في النار ، والحياة في الموت ، ليصبح مهيأ شبيه بآدم  
سيد الشجر الملعون (المعرفة) وسيد النار (الفرد) ، وشبيه بنوح ، لكنه  
روح الحديد الذي يفعل نقيض عمله القديم ، فيحر صوب المعصية ،  
أي يعبر صوب اليأس والموت حتى نهاية الطوفان ، جاعلاً من يأسه  
وسقوطه علامة على إله جديد . وعندما يتجاوب صوت الشبهين -  
داخل مهيأ - يتخلق منها صوت ثالث ، هو «مهيأ هذا الرجيم»  
الذي يعلن تمرداً وعلامة :

مات إله كان من هائل  
يخط من جمجمة السماء  
لربما في الذعر والحلا  
في اليأس في الماء  
يصعد من أعماق الإله  
لربما فالأرض لي سرير وزوجة  
والعالم احتناء . ( ص ٣٦٣ )

ولكن الفرد الذي يتجاوز الإله القديم ليخلق إلهاً جديداً ، هو الإنسان ،  
لا يلبث أن يدخل بهذا الإله الجديد في سفر التكوين ، فيجعل منه حلق  
جديداً للإله القديم معه . وعندئذ تتحول علاقة الانفصال بين مهيأ  
وعناصر الكون الأربعة (الماء ، والتراب ، والهواء ، والنار) لتعود إلى  
الاتصال والاستراج مرة أخرى . ويتحول قبح الإنسان - عندئذ -

يصبح قذاع الآفة . لكن الآفة - هذه المرة - ليست آفة أساطير بل بحث ، أثر الولادة الجديدة صعب ، وإنما آفة أساطير الخلق في نفس الوقت

وتجارب - عبر هذا المستوى من الاتصال - عناصر الكون لأربعة ، بل تجارب مكونات كل عنصر من هذه العناصر بعضها مع البعض الآخر ، وتجارب نار المعرفة التي سرها بروميثيوس مع نار المعرفة التي اقتطعها آدم - وتجارب النار التي خلق منها العالم مع النار التي يتخلق منها فيسبب الإله ، كلها نعت رمادا - وتجارب العرش في اداء مع الميوط إلى باطن الأرض ليصبح عودة إلى الأم - الرحم ، ورغبة في التحلق . وعندئذ تجارب باطن الأرض - المتطوى على لدر - مع عنصر النار الذي تتخلق منه الآفة خارج الأرض ، فتجارب لداحل والخارج ، مثلا تجارب الماء والغراب ، عندما يتحول كلاهما إلى عنصر المذكورة والأثوة معا ، ومثلا تجارب نار الأرض مع نار السماء في الصاعقة الخضراء . وتجارب الريح مع بقية العناصر . تنطوي - مثلها - على نفس القبض ، فتؤدي إلى الدمار مثلا تؤدي إلى الخلق ، فتصبح مقابلا لنار وقرينا لها . وعندئذ يصبح الحضور في الرياح التي تطفئ ، الرياح المهيبة ، ( ص ٤٧١ ) وجها آخر للحضور ، في موكب الصاعقة المهيبة ، في موكب الصاعقة الخضراء . ( ص ٣٦٨ )

وعندما تصبح علاقة مهيأ هذه العناصر علاقة اتصال سيحدث لول من تبدل الصفات بينها وبينه . إنه يعكس عنها ثابته المتعارضة على مستوى التزمس والتعاقب ، وتعكس عليه العناصر - بدورها - ما تنطوي عليه من تناقض ، فتجارب دلالة الخلق والتدمير ما بين مهيأ ونماصر ، ليصبح هو إياها وتصبح هي إياه .

٢ - ٤

ويتحد مهيأ - أول ما يتحد - بالنار . يحتاج - مثلها - الأشياء ولكائنات ، عنصراً من عناصر الدمار ، لكنه يفلو - مثلها - عنصراً من عناصر الخلق ، فيتخطى عالماً بحرقه ويحترق معه ، ليخلق عالماً جدياً يبعث به من جديد . وبكى النار - في مهيأ - لا تنطوي على هذه الثنائية البسيطة ، إنها تتعقد وتصبح سباعاً متجاوباً من الدلالات المتداخلة . وتنطوي على تصاريس متباينة تباين القناع نفسه . إن نار مهيأ ، أشبه بملك النار التي تحدث عنها باشلار Gascon Bachelard . نار حميمة وكوبية ، غميا في قلوبنا مثلها نجيا في السماء ، تمتع من أحراق للمادة فصح نفسها بدع الحب ، أو تعوض في اعادة راحة إليها ، لتبقى كامة حيية ، مثل الكره والانتقام وهي الظاهرة الوحيدة - بين كل الظواهر - التي يمكن أن نمرؤ إليها - تحديد - القيم المتعارضة للحير والشر ، صراها مشقة تذكري الحيم ، متعطية تطلب في الجمع إليها رفيعه معدة . تملأ معدة ما تنصحه من طعام ، وتملأ رؤانا ما نحملة من نومه . هي القداسة التي نحرسها ونعزها . وهي الخير والشر في آن . ولأنها تنطوي في ذاتها على تناقضات هي أحد مبادئ التصير الكوي . ( ص ٢٠ )

ومثل نار باشلار ، تجمع النار - في قذاع مهيأ - ما بين لتناقص والتجاوب ، فتصبح ما بين الأزدواج والتوتر . ولذلك يتعارض القيص مع تقيضه ويحتويه في نفس الوقت ، وتزدوج المكونات وتتعارض لتجاوب - رغم ذلك - تجارب المرايا المتضادة . وفي هذا الإطار تجارب نار المعرفة التي سرها بروميثيوس مع نار المعرفة التي اقتطعها آدم - كما قلت منذ قليل - وتجارب نار المعرفة التي اعتصمها بروميثيوس مع نار الفرد الذي أعلنه إبليس المخلوق من نار . وتجارب النار التي خلق منها العالم مع النار التي تحرق فيسبب . وتجارب كلتا النارين الأخيرتين مع نار بروميثيوس لتزدوج - في الدلالة المركبة - رمزية المعرفة المقترنة بالفرد ورمزية الخلق المقترنة بالتدمير . وعندما تزاوج النار بين المعرفة والفعل في سرقة النار الإلهية (ومن ثم تنق سطوتها عن مستوى الفعل ، وتظهر غموضها على مستوى المعرفة ) فإنها تزاوج بين الخلق والتدمير ، فتجعل من بروميثيوس وجها آخر للعبق ، ذلك لأنه لدى يتمر نفسه بالنار ليحفظها مرة أخرى ، فكأنه يتمرد على صخره لينبه ، ويدمر ما حرّم من بعصه ليتبعث ما هو قبيح من كله

وللوقت الثاني - في هذا السياق - عودة إلى انشاء ، ولادة جديدة من رحم النار الذي يقابل رحم الأرض - لأم . بل للدرس ، لوكتسادة للجوهر الأثني إن النار تأكل كل ما يقبل الفساد والموت ، لكنها تمت كل ما كان بقيا ، فتجعله أشد صفا ، عندما تخلصه من شوائبه . وتجعله محلاً ، لأب تنى عنه كل ما يفتقر بالقاء . لذلك دخل هرقل بحرقته المائلة التي صعبها بيديه - كما لو كان مصطعباً في ومة مردان الجبهة بأكاليل الزهور - ليستصحب عنصره الإلهي الخالص ( ص ٢١ ) . وكذلك يخرج للفينيقي من النار التي اتبعت من رماده ، بعد أن نفت النار عنه كل ما يخافه من أوشاب القاء . وكذلك اختار أمدوقليس - الفيلسوف الإنسان - الموت الذي يصهره ويخرجه بالعنصر النقي - النار - عندما ألقى بنفسه في بركان أطفه ( ص ٢٢ ) . وعندما يستصحب الجوهر الأثني من النار - على هذا النحو - يبقى قنيا متوجها لا ينطوي على سكور أو ثبات ، بل ينطوي على الحركة والتخلق الدائم . ذلك لأن النار ترتبط - بما ترتبط به من دلالات - بالرغبة في التغير ، والإسراع بعجلة الزمن ، والرغبة في أن تصل الحياة إلى اكتمالها . ولكن الاكتمال قرين شمس - نار أخرى - لا تتوقف عن الحركة في زمن الصيرورة

وأول الدلالات (النارية) جذبا للانتباه - في مهيأ - الفرد ، الذي تتدلج ناره لتحرق المألوف الساكن ، وتسمى إلى معجزة لا تكمل ، تقيم عالما متغيرا ، دون أن تقع بأصاف الحلول

وجه مهيأ نار

تحرق النجوم الأليفه . ( ص ٣٤٥ )

• • •

يضرنا مهيأ

يحرق فينا قشرة الحياة

والصير والملاحح الوضيعة ( ص ٣٣٧ )

• • •

وإلى معجزة لم تكتمل  
أنجلي علما تحركه  
أعبدني وأمد العبي . (ص ٤٢١)

أهني في الذهب المورق  
الكل أو لا شيء . (ص ٣٩٢)

وعندئذ تلهب النار التي اعتصمها مهبأر ، لتجعل منه عصراً مصباً  
يرتبط بالمرقة الماطة - عبر خيائه - إلى الأرض

أعيش بين القيم والشرارة  
في حجر يكبر ، في كتاب  
يعلم الأسرار والسقوط . (ص ٣٩٦)

وحرف حيرة من يميني  
حيرة من يعرف كل شيء (ص ٣٩٧)

وتنتقل - من حلاله - « الشجرة اللامعة في جميع الإله » (ص ٣٨٠)  
لتصبح « روحاً من الضوء » (ص ٤٣٧) مصباحاً وقديلاً يتوهج ، في  
« العيون المظلمة » (ص ٣٣٥ - ٣٤٢) وثمناً تقم في العيون لتجسدها  
« ترى الضوء كل الضوء » (ص ٤٦٤) .

وعند هذا المستوى يغدو مهبأر العنصر الناري المهيمن فصب مدبراً  
لكل ما هو معتم - فتعاصر الشمس التي تقترن بتوهج المعرفة المنتهضة  
مع القمر الذي يقترن بالليل المعتم ، فيمثل الفعل المبط والجهل  
الأكيف . ويتحول مهبأر إلى شمس فاعلة ، تقترن بالتعبير والتحتون ، مثلاً  
يتحول حضوره الشسوي إلى بق للقمر وقتل له

أعيش عحية في أحضان شمس تأتي (ص ٣٥٦)  
وأنا موت القمر (ص ٤١٨)

ويتحول موت القمر - بدوره - ليصبح تجلياً آخر من تجليات قتل  
الأب - الإله للحصول على المعرفة ، يقترن القمر بالمعاد المشعرة -  
الطائر الناري المزيف - ويقترن مهبأر بطائر يدقض المعاء المشعرة ، هو  
السندل ، الطائر الذي يستلذ بالنار ، ولا يحترق بها

قاتل القمر أنا ، قاتل المعاء المشعرة ، أركب صهوة  
السندل وأنتشق الجمر (ص ٥٣٠)

وعند هذا البعد الدلالي يصبح قتل القمر قرين الحصول على الضوء ،  
وشرب النار ، فيرتبط فعل القتل بالفعل الخلاق وتولد الحبيب وورثه  
الذكارة

حين فطنت القمر المغطى بالسحر والدخان  
دخلت في أغوارك المصادة  
بالعشب والبراة  
فترت وجه العالم البعيد<sup>(١١)</sup> . (ص ٤٥٤)

وهكذا واجه تحولاً آخر من تحولات مهبأر النارية ، وتردد - مرة ثالثة -  
إلى الفرد والرفض اللذين يسان مهبأر ، فيصل كلاهما - عبر النار - بينه  
وبين كل الراضين المتحدين . « الذين يفضون شجرة العالم » ، ينشئون  
الجمر ، « الذين كالحمر » الذين يقتضون ... هؤلاء همهم بأسماء :  
« ص ٤٠٦ » وعود - مرة أخرى - إلى اقتران المعرفة والعمل وتحذوب  
كلاًهما مع ثنائية السقوط والقيامة ، التي تصبح - بدورها - موازية  
لثالثية الخلق والتدمير ، بشرط أن وهم السقوط باعتباره عيانة لا يمر

ولكن نار مهبأر التي تزواج بين نار الفرد ونار المعرفة ، فتزواج بين  
« الفعل » و« الوعي » تظل - في جانب منها - نارا علوية ، قريبة معرفة  
مطابقة ، ترتبط بأسرار الخلق وليس بقوانين المخطوفين ، وتسرب في أسرار  
لعناصر وليس في طرقات المدن ، لكنها تعود - في جانبها الآخر - لتبط  
من عانها العنوي إلى العالم الأرضي ، عالم البشر ، فتقدم نحو المدينة ،  
لتعكس وجه الحضور « وأرض المسافات في ناظر المدينة » ، لتصل بها  
إلى « أرض الشفافية الخائفة » . (ص ٤٨٢) و« الفعل » - بعد هذا  
« مستوى - عمل كوني » - يتجلى في الشجرة الطقبة من منظور الحلم وليس  
من منظور الواقع . ولا يتولد - شأنه شأن المعرفة - نتيجة حركة البشر  
وإنما نتيجة حركة التمازج في العناصر التي يتكون منها « أو يتحد بها » ،  
مهبأر ، فيبط « الفعل » من الأهل إلى الأذى ، مثلاً تبط البشارة  
والنبوة من السماء . ولذلك تظل « أسرار » النار أسراراً نصبة متأية ،  
محموعة وعربية ، تختبئ إلى من يبط بها من عالم الآلهة إلى عالم الشر  
فيظهر مهبأر ، في صورة برومبيوس ، هابطاً من الأهل إلى الأذى .  
ويكفيه لا يحقق هبوطه بالنار إلا بعد سرقة الآلهة ، أي بعد « الخيانة »  
وه الرقص ، الذي يقترن بالسقوط .

وعند هذا المستوى تتحول الدلالة البرومبيية (برومبيوس) في  
مهبأر إلى دلالة إبليسية ، لتصل النار ما بينه وبين إبليس « الرحيم » في  
مقارفة المعصية الأولى ، فيقلب مهبأر إلى « هذا الرحيم »<sup>(١٢)</sup> الذي يمر  
« الطريق الرحيم » (ص ٤٢٣) ، طريق النار ، تلك التي لا يملك -  
إزاء اختياره الرقص - طريقاً غيرها

ماذا ، إذن ليس لك اختيار  
غير طريق النار  
غير جميع الرقص . (ص ٤٣١)

ولكن مهبأر يتجاوز طريق الشيطان « الرحيم » ليتحول إلى برومبيوس مرة  
أخرى ، فيصل - عبر « الطريق الرحيم » - إلى مرحلة قتل الآلهة بالنار  
تق سرقها ، فيتجاوز الآلهة والشيطان معاً ، ويستبدل بالآلهة القديمة -  
عبر النار - آلهة جديدة

اليوم حرقت صراب السبت صراب الجمعة  
وسدلت إليه الخجر الأعشى وإله الأيام  
السبعة . (ص ٤٢٥)



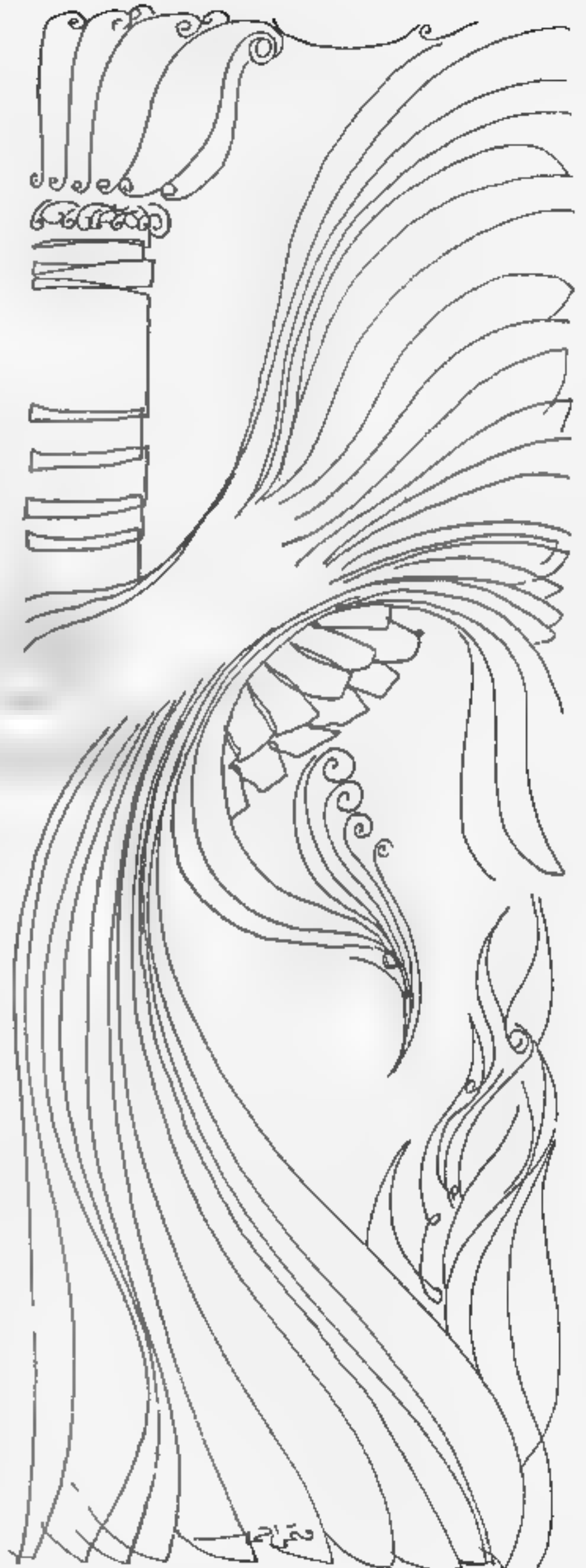
منها لتتشق النار ، وجريمة لا مناص منها كي يظل مهيار ، امينا للعصور ،  
فيجعل العالم « ساحرا ، متعبا ، خطيرا » . باختصار يمثل « نحطى »

والقيامة ... على هذا النحو - قرينة الخلق والولادة الجديدة - وكما  
لا تتم القيامة دون حياة - أو سقوط - كذلك المخلق لا يتم دون تدمير .  
والولادة الجديدة لا تتم دون افتداء أو تصحية . لكن التصحية - هذه  
المرّة - تأخذ شكلا مختلفا ، يقترب به الإله الابن المخل في داخله ،  
يحرق نفسه بالنار مثما ساهم في احتراق الإله الأب . وعند هذا المستوى  
الدلالي يتقل الفعل من ثنائية الإله الأب / الإله الابن إلى ثنائية ذاتية بين  
إله قديم / إله جديد ، داخل نفس الرمز . والإله القديم - في هذه الثنائية  
الأخيرة - يدخل فاز التحول والتعبير ليتطهر فيها . ذاتيا ما مرّة منه .  
بمعنا كل ما يمكن أن يتخلق منه ، فيدمر نفسه بالنار ليخلقها من جديد .  
وعندئذ يتحد مهيار بالعطاء التي تحرق نفسها لتجدد نفسها . فيشدد  
بالقياس - ذلك الطائر الإله . وقد صاعته - مكتملا - قصيده « البعث  
والرماد » في ديوان سبق مباشرة « أعاني مهيار اللعنشق »

٢ - ٥

وفيق<sup>(٢٥)</sup> Phoenix - phenax - فيا يقد - طائر  
مصري أسطوري . أجمل ما تكون ، يطير - كان يظهر - في مصر - مرة  
كل خمسة قرون . قادمًا إليها من أعماق جزيرة العرب . ليحس في  
هليوبوليس . ( معبد رع - الشمس ) وهو فريد في نوعه ، يدبني مخرقة  
موتة بنفسه . ويشعل فيها النار بحركة جناحيه . حتى إذا احترق واستحال  
رمادا . نهض - مرة أخرى - من رماده ، فتبا عخلدا<sup>(٢٦)</sup> . والفريق -  
على هذا النحو - رمز مزدوج يجمع بين الفيض اللذين يطوى عندهما  
عصر النار . يضاف إلى ذلك أنه يطوى - ذاتيا - على عصرى لأبوته  
والذكورة المفصلين في غيره من آفة الولادة الجديدة . مثل  
نحر ، عشتار . وأوربريس ، إيريس . وأدوبيس / أهروديت<sup>(٢٧)</sup>

ومن المهم أن نلاحظ أن رمز الفيق هو أوّل الرموز التي قُدمت  
شعر أدوبيس الشاعر - على أحمد سعيد وليس الرمز - وسيطرت على  
ديوانه الأول ( من أعماله الكاملة ) . قد نعت ذلك - من ناحية - بأن  
أدوبيس وقع على رمز الفيق في شعر المألوف . وأعجب به فألح عليه .  
وعلى النار ، إلخاها بنا . ولكن هذا التفسير لا يحل مشكلا . ولا  
يصف شي سوى معلومه تاريخية . إن صحت - وقد نعت ذلك بأن  
النار هي أصل الكون والمادة الأوية التي تتحرك في « التحولات » هي  
بفضلها كل عصر إلى الآخر من عناصر الكون الثلاثة الكبرى وهي النار  
والماء والأرض ( الزراب ) . مما نفور فلسفه هرقليطس<sup>(٢٨)</sup> . وقد  
نفور - مع ما شلا - إن النار هي الموضع لأوّل ندى بعكس عنه  
المعل الإنسان . وإن اقتحام الإنسان في ندى مير حديد - ما بين  
الإنسان والحيوان<sup>(٢٩)</sup> . ولكن هذا التفسير - رغم صرفته - لا يبرر  
حدد عند أدوبيس من تحاوب بين العناصر الأربعة . ومن ظهور لأف  
للعصر لما الذي لا يقل أهمية عن النار . خصوصاً أن الماء هو العصر  
الذي يرتبط به الدلالة الرمزية لأسطورة أدوبيس الذي سمي به على  
أحمد سعيد الشاعر نفسه . وري كان الأكثر قرباً إلى سادس النص أن



مسر غلة النار في الديوان الأول «أوراق في الريح» بوصفه سياق  
الدواوين اللاحقة عليه، فبحث - من م - عن تفسير يصل ما بين  
«المبيق» و«أدوبس» في علاقة رمزية

وعليها - عندئذ - أن نسترجع التجاوب الذي أشرت إليه بين  
العناصر من ناحية، ويصل بين هذا التجاوب الذي لاحظناه والتاريخ  
الأسطوري الذي جعل هزود Hesiod يقول إن أدوبس كان أبنا  
هيبق<sup>(٢٩)</sup>. هذا التفسير يصل بين أدوبس والهيبق على مستوى الدلالة  
الأسطورية، ويجعل الشاعر (على أحمد سعيد) الذي سمي نفسه باسم  
الرمز - الأبرز (أدوبس) أميل إلى العودة إلى الأصل والارتباط  
بالرمز - الأب (هيبق)

وإذا انتقلنا من رمز الأسطورة إلى واقع الشعر بدهتنا ملاحظة  
مؤداها أن أدوبس شاعر (على أحمد سعيد) عندما يرى أباه - الذي  
مات محترقا، لا يجد لأبيه رمزا أنسب من الهيبق، بل يعاكس الإشارة  
الدينية (الإسلامية) إلى إبراهيم النبي وينعيا ليحل محلها أسطورة  
الهيبق

يا فب النار الذي صنعته  
لا تلك بردا - لا تعرف سلام  
في صدره النار التي كورت  
أرضها عذباها وصبت أنام  
لم يلب بالنار ولكنه  
عاد بها للمشا الأول  
للمن المخل  
كالشمس في مظهرها الأول

تأمل هي أجهاتا بهتة

وهي وراء الشمس لم تأفل (المجلد الأول ص ١١٧)

ومن السهل أن نلاحظ - في البيت الأول - أن الإشارة القرآنية - وقلنا  
يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم (الأنبياء / ٦٩) تنق ما  
متعبنا، ليتأكد عنصر النار الذي يرتبط بالخلق المتجدد في الهيبق،  
ونستفي الخصائص للدمرة للنار لتتخلص منها الدلالات الموجبة  
للخلق. ولذلك يعود الأب، بالنار، إلى المشأ الأول فيصبح خلقا  
متجددا، مثل الشمس التي يتجدد بها مهيار، تعيب في الليل لكنها تعود  
في الصباح، تماما مثلما يعيب الأب ليعود مجددا في هيئة الابن

ويتعبر عنصر النار - في الديوان الثاني لأدوبس «أوراق في  
الريح» - يفترق بحركة جيل جديد يتمرد على القديم. وهنا يتحد  
الخاص بالعدم، أو يتم التعبير عن المفرد بصيغة الجمع - لو استخدمنا لغة  
أدوبس الشاعر. إن هذا الخيل الذي يصبح جمعا مفرد

يرفضي، يرفض أن يرى  
إلا حرقا. (ص ٢٢١)

ويسعى إلى ثورة في الصمم، ثورة تكتب تاريخا جديدا بالنار والرماد  
سكبه بالفضاء ونكبه بالرماد  
ونكبه بالرماد (ص ٢٣٨ - ٢٣٩)

وعند هذا التحول يفترق البحث بالرماد، عبر مستويات متعددة، ويبرز  
الهيبق مكملا كرمز شعري، لأول مرة، فيسيطر على قصيدة  
بأكملها، هي قصيدة «البحث والرماد» التي تتحول - في حوار  
مها - إلى ابتهاج طقسية لهذا الإله - الأب

هيبق حين واتت  
هيبق مت. هيبق مت  
هيبق ولتبدأ بك الحرائق  
لتبدأ الشقائق  
لتبدأ الحياة.

هيبق يا رماد يا صلاة. (ص ٢٩٣ - ٢٩٤)

ومن السهل أن نلاحظ أن العلاقة بين الإله - الأب والإله - الابن  
ليست هي نموذج العلاقة البروميثية (بروميثيوس) وإنما هي نموذج آخر  
يتصالح فيه الإله الأب مع الإله الابن. ليصبح التحول بينهما أقرب إلى  
الدورة الطبيعية التي لا تتورع عن صرختها. ومن الممكن أن نسمح - في هذا  
النموذج المتحول - بعض مكونات الوعي الأسطوري للطبيعة مسمين عن  
القيس الإلهي (النار) الذي ينتقل من التي إلى على - ومن على إلى  
الأمة من بعده<sup>(٣١)</sup>. ولكن انتقال هذا القيس - أو النار - يتم في شكل  
أقرب إلى الخلود. ثم يسمح بامتزاج عناصر من التصوف وصفت بين  
الدار والحلول في أسطورة الخلاج<sup>(٣٢)</sup>. وحوت خلاج نفسه يتصيح -  
في عيني أدوبس الشاعر - شكلا آخر للهيبق - خصوصا عندما يتم  
التركيب على ريشة الخلاج «المتفرقة الأوداج باللهيب» - وكوكبه البطال  
من بغداد. حيث

النار في جهنك

محاطة تحدد للسماء. (ص ٥٠٦)

إن هذا الخلود هو نموذج العلاقة بين هيبق - الأب - وأدوبس  
الابن، ولذلك نعتى - مؤقتا - علاقة التعارض بين الإله - الأب - الإله  
الابن - في نار بروميثيوس. ونحل محلها علاقة الإهدال الاستعارية.  
حيث يمثل طرف على طرف آخر. ولذلك يتحد إله الابن (أدوبس)  
بالإله الأب (هيبق)

هيبق سر مهجتي  
وخذني، وباسمه عرفت شكل حاضري  
وباسمه أعيش فار حاضري. (ص ٢٢٧)

فيصبح هذا الاتحاد علامة على التوحد. إذ يموت الأب بحث و  
الابن، ويصبح حضور الابن علامة على دورة جديدة من التحنن  
للأب نفسه

صار هبة الرماد، صار شرراً

احتراقه ، بتحلل العالم القديم - حول مهيار وجهه - إلى لوماد ، لكن الشرير المتطاول من احتراق مهيار يشعل نار الحضور في العالم

أفتح بابا على الأرض ، أشعل نار الحضور

....

عاقا ليلالي الخيال  
وطنا من رعاد الحضور

حارلا موميا العصور . (ص ٣٧٥)

وعند هذا الحد تحول الابتهاة الطقسية التي كانت تبشيرا بمقدم المييق لتصبح تبشيرا بمقدم مهيار الذي يصبح احتراقه علامة على التحدد . وشعيرة من شعائر حرق الآهة

لاقيه يا مدينة الأنصار  
بالشوة أو لاقية بالحجار  
وعلى يدي  
قوسا يمر القبر  
من تحتها ، ونوحى صدعها  
بالوشم أو بالحمر - وليحترق مهيار . (ص ٣٤٠)

٦ - ٢

إن الصلة بين «مبيق» و«مهيار» وجه آخر من الصلة بين «مهيار» و«أدونيس» ، أعى وجهها تتداخل فيه مكونات عصرية النار ، وللماء ، في علاقات دالة ، تتجاوب مؤكدة اردواج اخلو والتدمير داخل قناع مهيار . إن «مبيق» الإله - الأب عندما تدمره النار ، موحدة بينه وبين «أدونيس» الإله - الابن . يتحول إلى حرائق مثلا يتحول إلى شقائق

مبيق ، ولتبدأ بك الحرائق  
لتبدأ الشقائق .

وبعكس دمار الأب وتخطفه - عند هذا المستوى - دمار لاس وتحققه عندما يمر الابن بنفس الدورة . ولكن بتجليات أخرى . وبحدث من الشقائق التي تزهو من احتراق المبيق وتنت من رماده - في قصيدة «العث والرماد» - ليست سوى الزهور التي ترعمت من حرج أدونيس الإله الحميل الذي مزقه خنزير بري<sup>١٢٢</sup> - في الخدين - سب يمزج لونه بين لوى الدم والنار ، فيوحد بين الشقائق بين سلس من رماد والشقائق التي تبت من دماء أدونيس المحرق . ونكته اليونانية بدهرة التي بنت من دماء أدونيس anémone مشتقة من anemos السَّم والريح ، فترتبط بسمة الخلق المحددة . والتلاقح بين رمود - عبار الطلع . ويقترن فرير . بين هذه الزهرة (الأيمنون) «وشقائق النمان» - حاعلا منها شتا واحدا<sup>١٢٣</sup>

والظاير استغاق من مياه  
ودت في حضورنا . (ص ٣٦٨)

وإد تركنا «العث والرماد» - في ديوان «أوراق في الريح» - وعدنا إلى ديوان التالي ، مباشرة ، وهو «أعلى مهيار الدمشق» لاحظنا تداخل للاث بين صمدت مهيار وصمدت المبيق . ولا عراة في ديت - بالعلاقة بين مهيار ومبيق علاقة درية . وهي - تخصباً - علاقة لأسطورة التي تؤكد لتولد الدائق للأصل . فيتحقق فيها الانفصال ذاتي . داخل نفس الإله الذي يصبح الابن والأب معا إلى مهيار - بعبارة أخرى - مثل مبيق «يخلق نوعه بعدما من نفسه» - لا أسلاف له وفي خطواته جدوره . (ص ٣٣٠)

وكي العلاقة بين مهيار والمبيق علاقة مردوحة . تقوم - في جانبها الأول - على الاتحاد . وتقوم - في جانب الثاني - على الانفصال . وكى بطل الجباب متربط بين رابط التي تعال بين الأشياء . وفي جانب الانفصال تتحول كلمات مهيار إلى عبارات طقسية متدرجة لإيقاع : أعى أبا تيد - ولا - «لانتظر

أنتظر الله الذي يجيء

مكسبا بالنار (ص ٣٧٩)

ثم يتحول لانتظار ليصبح استدعاء واستحضار

أبسط لنا ، يا طب الرعد على الخلال

أبسط لنا مبيق - (ص ٤٧٧)

ثم تتحول الابتهاة إلى مفتاح أداء طقسي يشبه قربانا يؤديه مهيار باسم المبيق

باسم رب بخط كتابة  
في كهوف العذاب العيق  
أرفع هذا الحريق

لبدأ هذى الحنارة (ص ٤٢٦)

ثم تحتى الابتهاة وعمل معها الأداء الطقسي نفسه . فتتحول العلاقة بين مهيار والمبيق إلى علاقة اتحاد . فيتضمن مهيار المبيق . وحل المبيق في مهيار ليصبح لأخير نمحا من تجليات الإله القديم وموت مهيار - في هذا الأداء - كي يبعث - تماما مثل مبيق

الله ما أحمل أن يضع في وجهي وأن أصبح  
ممنك بالار

يا قبر يا مبيق في أول الريح . (ص ٣٦٤)

وكى موت مهيار ليس بعثة وحده بل ولادة جديدة لكل من حوله وبما تحتاج الد . حتى يصل بينه وبين القسوس كل شيء لتخلق من القدم جديدة . ومثلا يتحول مبيق القديم إلى طائر في سمع من رماد

وإذا تابعنا تقرير - في اهتمامه بتراطات الأسماء - وأصمنا إلى ذلك ما ذكره من أن اسم «أدوبيس» ليس سوى تحريف لإحدى صفات الإله السومري نمر (٢٥) - أي ابن المياه العذبة في السومرية - لاحظنا - في شعر أدوبيس مرة أخرى - ذلك الترابط ما بين العناصر - عبر لأسماء ومصاحبتها اللغوية ؛ إذ تصل «الشقائق» بين «حرائق» فيبقى الأب و«دماء» أدوبيس الأب ؛ فتصل بين النار والماء . وتصل كليهما بالأرض - الرماد ، الرباب التي تت فيها الشقائق وتنبئ لأرض - كالرحم - الإله القليل (أدوبيس) ثلثه مرة أخرى في الرشح الذي يقترن باسم سلمه السومري نمر . ولذلك تصبغ دماء أدوبيس مياه الأنهار والبحار بلونها القرمزي - مما تقول الأسطورة . ويقدر ما تصل «الشقائق» بين «الماء» و«النار» و«التراب» - على هذا النحو - تصل بينها وبين «الريح» ، التي تصل عبر الطلع ، والتي تقترن بسمتها الخالقة برهة «الأممري» التي ليست - بدورها - سوى «شقائق النمل» أو قطع الدم .

ولعل هذا كله يبرر التبادل والتجاوب بين «بين» و«نور» أو «أدوبيس» ، فيبرر علاقات المائلة والمحاورة التي تصل بينهما بالتبادل وتجاوب عنصرين «عصين» في الكون عرلته ، النار - تربط بينهما الأساطير بعلاقات متعددة الأبعاد<sup>(٢٦)</sup> ، «أعني» علاقات تشكل «ميكانيكا» آخر تتفاعل مع العناصر الأساسية في سياق قناع مهيأ . ورغم أن اسم «أدوبيس» إله لا يرد - في أعالي مهيأ - مثل اسم «الفيين» ، الذي يشكر - فإن أدوبيس الإله يظل حاضرا مقربا بالمياه ، التي تعنى سياقاتها إليه

وتنوع ملامح الحقل الدلالي للماء في قناع مهيأ ، فصل هذه الملامح بين المطر والدمع والعمام والسحاب ، وتربط بين الموج والشلال والبرق والرعد والصاعقة ، وتغارب بين السفينة والطوفان ، لتصل بينها وبين الشراع والسمر ، وتجاوب ما بين أعماق البحار ، حيث يسبق الإله من الماء ، وما بين أعالي السماء . حيث يهبط الإله مع المطر ويتعاضد حرم العلاقات في الحقل الدلالي للماء ، فتعكس تعاضد الأدنى مع الأعلى ، والدخل مع الخارج ، والسكون مع المباح - والمد مع الخمر ، والسمر مع الإياب ، والصوم مع الظلمة ، والذكورة مع الأنوثة ، فتعكس - بذلك - تعاضد فعل الخلق والتدمير ، وتقابل الحياة مع الموت ، وتناوب دورة العصور وتجاوب - في نفس الوقت - حرم العلاقات ، فتتألف بين مكونات الحقل الدلالي للماء ، فتوازي بين الضوفا والمطر ، والشراع والموج ، ورحم المياه وعذرة الشجر ، وبرك الدموع وجثة السمر ، وشجر الأعماق وأحرس النائم في اعماق ، ومعاور لكبريت وأعماق البحار ، وتوازن - بعد ذلك - بين تعاضدات المد / بخدر ، والداخل / الخارج ، والحيات / المحصور ، والسكون / المباح ، وتعاضدات السمر / الإياب ، والموت / الحياة ، وحدد / الخصب ، والقول / الرقص

وتردوج حركة مهيأ الأدوبيس وتعاكس ، مثل حركة الماء ، إيه يصل من الأعلى إلى الأدنى ، من السماء إلى الأرض ، كالعم لا يرد ، وكالراية المعلقة .

يخون السحاب المشرّد والمطر الفاجع . (ص ٤٢٠)  
فيحون . مثل المطر . إلى قوة تدمير تنبئ الخدب . لكنها تطل قوة - عته للخصب . ذلك لأن السماء

رفعت بأسمه مقصفا المنطرا

ودبت كي قلبي<sup>(٢٧)</sup>

وجهه . فوقنا . جوما أخضرا (ص ٢٤٣)

لكن مهيأ - في نفس الوقت - يبتق من الأدنى إلى الأعلى ؛ من أعماق البحر إلى سطحه ، ويندفع من البحر إلى الأرض كاللوح أو الطوفان

وعلاقة مهيأ بالبحر علاقة متعارضة إيه - من ناحية - «يهبط» بين الخاديف بين الصخور» (ص ٢٢٨) ليصل - وحده - لبدة الأمية الساكنة في قرار المياه . لكنه يخرج من البحر «من رلة البحر» (ص ٢٧٩) أسمر ملينا بعبطة الفهد . لينشع حصوره فيصل بين لأرض والسماء ، ويتنفس فيها وفي ما بينها

دمردوج أنا . مثلث . أنقش وجهي على الریح والحجر ،  
أنقش وجهي على الماء ، أسكر في ثنية الأفق ، أسكر في الأفق ،  
وعلى جيبى قناع من المرح ، والبحر ترومي وشيبي . (ص ٤٥٠)

وعند هذا الحد يتحول مهيأ ، ليصبح حائفا ، متعابا ، يقدر أن ينقل البحر من مكانه ، وأن يعلل بعث البحار ، وأن ينجح للبحر أن تشهد وأن يرقص . ويصرب بعصاه الصخر فيسحق الماء معك الطوفان وسفر التكوين

إن هذا العصر للمال - في مهيأ - يصل بينه وبين أدوبيس ونمر . تصل حركته بين المد والبحر بينا وحضورهما بين الخصب والحدب . ويوازي التحيل - وانحار المصاحبة لحركة الماء في حصى مهيأ - الربيع النوراني المرتبط بصحوة أدوبيس الإله القليل ولكن أدوبيس - في مهيأ - أقوى من نمر ، ذلك لأن اتصالات التي تصل بين مهيأ والأسطورة الإغريقية أقوى من اتصالات التي تصل بينه وبين الأسطورة السومرية<sup>(٢٨)</sup> . وعندما يحدثنا مهيأ عن نفسه قائلا

أنا ذاك العريق الذي تصل جهوه

لغير المياه . (ص ٤٢٣)

فيه ينتف هنا ذكرى أدوبيس أكثر من نمر ؛ ذلك لأن عوص في الماء - للرحم أقرب إلى الهبوط الأورني (أورميوس) للعاشق الذي تلهج في عتات الجميع ، منه إلى الهبوط اليهودي إلى عالم «يوشكيال»<sup>(٢٩)</sup> . وعند مدح مهيأ في عالم الرؤيا لراه في طقس الخلق

ودخلت في طقس الخليفة في

رحم الماء وغدرة الشجر

فرأيت أشجاراً ترادى

ورأيت بين عصوبها طرفاً

وأسرة وكوى تعالى ،

ورأيت أطفالاً قرأت لها

زقن . قرأت لهم

سور الهام وآية الحجر

ورأيت كيف يسافرون معي

ورأيت كيف نهيء خلفهم

بركة المنوع وجنة المطر . (ص ٤٥٧)

إننا نرى فيه أدونيس أكثر مما نرى ثوراً ، قابة مهيأ هي الحجر (ناري) الذي يذكر بأوديسوس ، ذلك العاشق الذي يتخرج حجراً والماء الذي يشتعل حول مهيأ ، حذرنا من اللهب ، يفود إلى نار الفبيق في تسرب في «سور الهام» وآية الحجر ، فتقطع مع الأطفال (المستقبل) ونهيء خلفهم ، وعندما يموت مهيأ ، ليعث من جديد ، فلا يبقى له

في روعة الصباح

إلا دم هي

يجرى مع السماء (ص ٤٩١)

إنه يظل أدونيس أكثر منه ثور ، وحق عندما يزدوج بالسيح ، أو يتحد معه ، في فعل التصحية فإن جراح عروقه (الرجمة) تظل تقودنا إلى العنصر الناري فيه ، فتصل بين الحضور الأدونيسي الذي لا تفارق ماء نار الفبيق ،

وهذا كله يظل مهيأ ، في جانب منه - مزدوجاً ، يتأثل فيه عنصر الماء مع عنصر النار ، ويتجاوز فيه أدونيس (الإله - الابن) مع فينيق (الإله - الأب) ويتبع عن هذا التجاور والتأثل تحمل جديد من تجليات مهيأ ، نهيء تجلياً يجاوز بين عصري الماء والنار ، ليصل بينهما وبين بقية العاصر ، فيبدو مهيأ أقرب إلى إله من آلهة أساطير الخلق

بأخذ من حبة

للألهة ، من آخر الأهام والرياح

شرارة ، بأخذ من يدية

من جزر الأمطار

جيلة ويخلق الصباح . (ص ٣٤٨)

ولكن يظل الماء والنار عنصرين فاعلين في قناع مهيأ ، لها حضورهما اللافت الذي يصل بين حضور فينيق وأدونيس ، فيصبح هذا الحضور صميراً من نداء النار ، لا تفارق مهيأ ،

أنا الكائن الذي يتقدم ميلاً وناراً (ص ٤٢٠)

وأفس دخلت في طقس للوح وكان الماء نهي . (ص ٣٥٧)

○ نعيش بين القم والشرار . (٣٦٦)

○ عيناى من عشب ومن حريق . (ص ٣٦٤)

أعبر في كتابي

في مركب الصاعقة المصيبة

○ في مركب الصاعقة الحضراء . (ص ٣٦٨)

○ في خطاي العشب والصاعقة . (ص ٣٧٣)

وعندما يتجاوز بين (النار) وأدونيس (الماء) في مهيأ - عن هذا النحو - يصبح لجواررها بداية المائلة التي تدنو بها إلى حال من الاتحاد ، يشتعل معه مهيأ «نار الجرح» (ص ٣٥٩) ، ويموت موتها المعاد بين الماء والنار

سلاماً أينما الجنة العالمة يا حيائي . واحترق يا صدى أيتها

الزوايا . (ص ٣٧٣)

ليبحث بعثها للمعاد - أيضاً

هذا عدا في النار والريح

تعرف أني قاتل القطيع

تعرف أني حاضن البلور . (ص ٣٧٣)

٢ - ٧

إن ارتباط الماء والنار - على هذا النحو - هو رباط بين عنصرين فاعلين ولكن بمجرد أن يتأثل هذان العنصران الفاعلان ويتجاوزا فإمهما يتعتان عنصراً ثالثاً له فاعليته الخاصة - وإن ظل معطلاً بها في هذا السياق - وأعني بهذا العنصر الأرض - التراب

ويحول مهيأ - في هذا السياق - كائنات إلى عنصر إحصاء كوني ، يقتحم الأرض فسطحها ، يدب دسها ، ويطنفها إذ تردها فيها عطماء الخصبية ، ويقتدر ما يرتبط مهيأ - في هذا السياق - بالذكورة - تربط الأرض بالأنوثة ، فتتحوّل إلى ذم - ارحم الذي يعود إليه الانس ليعت فيه كى يبحث فيه ثابته ، ونجد الأرض أشكالاً أخرى معبرة - روعة أو ميا ، نكها تظل لأنثى اني بتحدد ، الذكر - والأنثى اني بتحدد بتحدده

لكن التمازج بين ذكورة مهيأ وأنوثة الأرض ليس معارفاً ثاباً أو مطلقاً ، ذلك لأن مهيأ - في غير حالة - يجمع عصري الذكورة والأنوثة في داخله ، وعندما يكون بعضه أقرب إلى أنثى خصوصاً عندما يحدد هذا العنصر الأرض - أو ، ليس حدد الأرض فيما في مثلها - من تقلب حالات الخصب والحدب ، ويكون بعضه الآخر أقرب إلى الذكورة - عندما يتحد هذا العنصر النار إلى مستنقى - والتي تبدو - في بعض جوانبها - أقرب إلى عنصر الذكورة لدى يفتنح للأشياء خصب لها . إن هذا الأزواج ، في طبيعة مهيأ - يجعله قادراً على التولد الذاتي - مثل الفبيق ، ذلك لأن تفاعل عناصره الخلقى تمكن

أن يتم في داخله كي أن هذا الازدواج نفسه يحمل مهيأ قادرا على تولد في غيره ، وبواسطة غيره . عندما تتصل بعض عناصر الخلق من داخله ببعض عناصر الخلق من خارجه . مثل أدونيس

وفي هذا النسب تمكن أن يفسر صلة مهيأ بالرياح ذلك لأن لرياح عنصر محرك . يصل بين العناصر . ويساعد في التلاقح بين السمات . يساعد في دورة الخلد والخصب . ولذلك توحى الرياح . . . وتنجح صبح لأرض كثير غير الظل . وحرك الماء وتحرك معه . فتساهم في نضج ماء بالأرض . واتصال الأرض بالسماء . واتصال الذكورة بالأنوثة . ويرتبط مهيأ . بالرياح . نجما . في ملكوت الرياح . (ص ٣٣٢) . ويعيش في ذاكرة الهواء . (٣٥٥) ونشئ «وله لامة الرياح» . (٣٣٠) . ويربط أفراسه بحبال الرياح . (٣٨٣) . ويصرح كي تتولد في صوته ، الرياح المضيفة . . والرياح تنجح تخرج «بالسماء الغبار» . (٤٢٠) . كي تتخلق في حركته موجة الرياح . (ص ٤٥٨) . و«رياح المطر» . (٤٠٨)

وعندما تصل لرياح بين العناصر . على هذا النحو . فإنها تصل بين عنصرى الذكورة والأنوثة . ودورنى الحياة والموت . فتساهم في دورة الخلد وبدء دورة الخصب . فترتبط حركة الأمواج لمدفعه من حصص الأرض . وحركة الأشعة المرئية من المواضع . والريجة . . . وسقوط الماء . تحيط من السماء ويندفع إلى الأرض . والشمس تدى بفتحه الأشياء . والصاعقة التى تصل بين الماء . وتصل بين السماء والأرض . أما عندما تسكن الريح وهى تهب على شيء سوى مسكون وهشود وموت . الماء . مسكون الماء . وموت الأرض

وبقدر ما تصل لرياح بين دورنى الحياة والموت . تصل بين عنصرى الذكورة والأنوثة داخل مهيأ وخارجه . إلى علاقتها بالأرض . في جانب مهيأ . أشبه بعلاقة الذكر الذى حرك الأنثى . ولدنث تحمل لرياح «غير الظل» رمز الخصوبة . يحق به مواطن احدب إلى خصب . وعندما يرتبط حسب الذكورة . في مهيأ . بالرياح . يرتبط بعد نضج . ودرج عطر . وشر الصاعقة . ولدنث يهب مهيأ إلى حصص الأرض . لأنه . «مارجا بالسماء الغبار» . . ونشئ بين أبحاثه وحده العبر . .

يسمى في خوف من الغبار . (ص ٣٩٣)

وعندما يحمل مهيأ . في حركته . «حكمة الغبار» (ص ٤٩٢) فإنه يحمل «كتاب الغبار» (ص ٣٥٩) . وه كتاب الأسرار . . ذلك انكتاب اندى يصورى على المعرفة ويشر بالفعل . فتكشف صفحاته عن أسرار الخلق . وتهدد للعمل الذى يراعى التراب كي يتنامى (ص ٣٢٩) والسمة مخالفة التى تقصر الحجر على الخث . على الرقص والحب . (ص ٥١٨)

ويعكس التعارض بين جانب الذكرى في مهيأ وأنوثة الأرض تعارضا آخر . على مستوى العناصر . بين قطب الماء وسار مترحين . من ناحية ، وقطب الأرض من ناحية أخرى . إنها قطبان متعاكسان . في هذا الجانب . تباعد الذكر والأنثى . ولأن مهيأ يجمع بينهما في داخله فإنه يصل بينهما في حركته الخارجية بينهما . ولدنث تخرج النار والماء في مهيأ . يهبط من أعلى إلى أسفل . كالرعد مقترن بالصاعقة . أو كشعاع الشمس . مفتوح للأرض كاترمح . ليصل بين المتعارضين يصل بين قصبة . الذكر والأنثى . ويتم التحدد .

وعند هذا المستوى يلجح حركة تداحل كوى بين عناصر قاعدة وعناصر متعكلة . ويندأ حركة مهيأ من القطب الأعلى . متجها . أو ما يتجلى . في «صبح» لا تخفى رمزية الذكورة فيه

هو ذا بأنى كرمح ولنى

هو ذا يلبس عرى الحجر

هو ذا يجتطن الأرض الخفيفة (ص ٣٣١)

من أنت\*

رمح تله

رب يعيش بلا صلا (٤٩٧)

ويتجلى مهيأ . ثاى ما يتجلى . في شمس ذكورية

وأنا شمس عملة

لحنها غيرت الأرض رباها

والنق القالة بالدرب الطويلة . (ص ٣٧٤)

ويتجلى مهيأ . ثالث ما يتجلى . زوجا للصاعقة التى تعبر لأشياء .

أيتها الصاعقة الخضر

يا زوجنى في الشمس واحنون

الصخرة اهارت على الحفون

غبرى خريطة الأشياء . (ص ٤١٦)

ولكن الصاعقة (الأنثى) لا تستطيع تعبير الأشياء منفصلة عن الذكر إلى امتزاجها به وامتزاجه بها بخول كليهما إلى رمح جديد للذكور . فتحتم الأرض الأنثى :

«تلك هى خرونا . تتزوج الصاعقة . بفعل عتوة الأرض وعملها بصراح الأشياء الجديدة» . (٥١٧)

وإذا كانت الصاعقة الأنثى لا تعبر شيئا إلا لتحدد ما ذكر . فإن الرعد تحمل آخر من تعجب مهيأ للرتعة بذكورة لخصب

، ثمة حاجة لأن أعبر كالرعد بين الشفاه الحريئة كالقش . بين الحجر والحريف . بين اللسام والبشرة . وبين الفخذ والفخذ . (ص ٤٣٥)



ولكن مهيار الرعد - في هذا السياق - يتجاوب مع سياقات أخرى ، ترتبط بالموروث الشعبي العربي ، حيث يحتل الرعد أهمية خاصة في المعتقدات الشعبية<sup>(١٠)</sup> ، ويرتبط (في مرويّات يعزى بعضها إلى علي ابن أبي طالب) بالبرق الذي يقال إنه «مخاريق الملائكة» . و«المخراق» صورة أخرى من الرمح ، تفودنا - مرة أخرى - إلى الذكورة التي يرتبط بها مهيار في علاقته بالأرض ، وهي الذكورة التي تستحضرها شعائر أشبه بشعائر الاستسقاء :

- «ولئن أنت يارعد برسول الطوفان ؟ التحم التحم حرماننا . نساؤنا ينتظرنك عطف سياج الحلم . في العرف ينتظرنك وفوق المشب . الجنس يفتح جنودهن ولا حيب غيرك .» (ص ٥٢٨)

وتكسب «المغاور» و«الكهوف» - في هذا السياق - دلالة تقترن بالرحم الذي يفتن - بلوره - بماء الخلق والتحول<sup>(١١)</sup> . إن علاقة مهيار بالأرض تستعيد - في جانب منها - علاقة المتورثة بين لابن والأم

لينا الأم التي تسخر

من حي وطني

أنت في سبعة أيام خلقت (ص ٣٧٦)

تستعيد كبرهن ثم - العلاقة المتورثة بين الإله الأب والإله لابن . حيث يسخر الابن الأب . عندما يسلبه نار المرفة (بروميثيوس) ويستعيد سيطرته على الأم (أوديب) . وعندئذ تبدو حركة مهيار - صوب أحماق الأرض - حركة تسمى إلى «اقتحام الحرمات»

إن في موعدا مع الكاهنات

في سرير الإله القديم (ص ٣٣٧)

وتفتن هذه الحركة بالشroud «في مغاور الكبريت» . فلا تهدف إلا إلى معانقة الشرار ومعاناة الأسرار . (ص ٣٩٤) وعندما يفتن الحيون بالصباع «في كهوف العذاب العتيق» (ص ٤٢٦) يفتن الحب بالمعبة . والفرود بالمرمة . فينهي التحول بعبور الطريق الذي يتجاوز «المفارة» وينتهي على «الإله القديم» لتحلص المعرفة بالإله المحدد . وتحرر فيه الفعل

ويتصاغر الماء والنار - في هذه العلاقة - ليؤكد كلامه . - في مستوى ثان - تظهر الأرض - الأم - وتغزوها من الجذب . والأرض - الأم - في هذا السياق - أنثى تعاق الجذب قبل انصافها بالابن . ولكن حديثا لا يعني الحب . بل تعطل دورة الخصب التي لا تتحقق لا شوى الأرض إلى الطوفان . كتاب من دري تعطل - فما يقرب أبو العلاء أخرى - وشوقها إلى النار . حيث يولد من جديد . ومهب . سطوى على هدين المصريين معا . أما النار فهي طهارة الأرض

فلا تسلمى للرب والفضيحة

يا أرضنا يا زوجة الإله والطفلة

واستسلمى للنار (ص ٣٣٧)



إد سار إلى بدمر ونخلق . ونظهر ونخصب . تحت الأرض . يابسة  
الأشياء والصروع . ( ٣٩٨ ) لتحل محلها أرض أخرى ، سريرة وروحة .  
( ص ٣٦٣ ) . ولم لا سحر من سحر . فيتبى الجذب . وتشكل عنه  
المستعمل وكأنها الإله القوي الخارج من رحم الماء . وتلك هي عنه  
المستعمل

« أسفر طالع من البحر . ملئ بفضة القهد . يعلم الرض .  
مع أسماء جديدة ولحم جوده يتحضر سر المسجل  
أسفر طالع من البحر لا تقويه أعياد الجثث . ملئ بالعالم  
ملئ برباع تكتس المواء . والنسمة الخالقة في رياحه تفسر  
الخبر على الحب . ( ص ٥١٧ - ٥١٨ )

١ - ٣

ب مهيأ - عن هذا النحو - فاع يتحرك باعتنا أسطورة الولادة  
الجديدة . ونمثل ترتبط عناصره التكوينية بالعناصر الأربعة للكون .  
ويؤدى دور دحل شعيرة يراد بها بى الجذب وبعث الجذب لكن  
الأسطورة - هنا - تظل مرتبطة بواقع محدد . ومنها حياة البشر  
وتوعيت في الرمية . فإنها عائدة إليه . لأنها متولدة عنه . إن الحركة بين  
الحياة والموت . ونخصب والجذب - في عالم الأسطورة - ليست سوى  
مور . رمزية لحركة مقابلة في الواقع . والفارق بين الحركتين هو انفار  
بين الأصل الذى يتحول عبر وسيط - هو القناع - إلى عالم خيالي . وهذا  
القناع الوسيط - بدوره - يوارى الواقع . ولكن من منظور عدس محال  
محدد . نحى منظور الصوت الذى ينطق من داخله . والمحال الدلالى  
لدى تتحرك فيه الحكومات الذاتية للقناع . وبديهي - والأمر كذلك -  
ألا يتطابق العالم الخيالي مع الواقع الذى يتولد عنه . وبديهي أن تستغل  
دلالات العالم الخيالي عن أصله . وبديهي ألا يتطابق صوت القناع مع  
الصوت الحقيقى للشاعر الذى ينطق من خلاله

ونكى عناصر المكنونة للقناع تتحول - في علاقاتها - إلى دوال  
تصمى إلى عدولات . ترتبط - بما يرب - لتنتج إلى عالم يسوده  
جذب . وسعفه القدرة على الخلق . وموت في الإنسان . ويحقق فيه  
الإبداع . و« حذاء المشركى » - به - أحمل من « وجه الشاعر » ( ص  
٤٤٦ ) ويحدد كل شئ - في هذا العالم - صوت الصمت والعقم  
ولا عدد . « لا لمس في بردى والفراة . لا قحاح . لا غلغل . السلالة  
عاقرة بلادى وغرساء والتاريخ يحمل جهايا إلى أرض أخرى » ( ص  
٥١٤ ) ويورى موت الطبيعة - في هذا العالم - موت التاريخ  
ويوارى موت التاريخ . بدوره - الصبر والقول والدل - هو ذا شعب  
يمرر وجهه للسنايك . هي ذى بلاد أجبن من ريشة وأذل من عجة .  
( ص ٥٢٦ ) . ويجاوب - في هذا العالم - « الركوع في حضرة الأمير  
مع عدة الكتب الدليلة في القبة الصفراء » ( ص ٤٤٠ )

إن قبول هذا العالم قبول للموت . ولا سبيل إلى الحياة فيه إلا بموته  
هو . ونكى لأن هذا العالم يعطوى على نقيضه فلا سبيل إلى موته إلا

باعتات نقيضه . أى ابتعاث النخصب الذى ينش الجذب . والحياة التى  
تقهر الموت . والحركة التى تنى السكون . والجرم الذى يبدد الصبر  
والقبول . هكذا يمكن أن تتجاوز العالم . كي يمكن أن يتجاوز  
العالم نفسه بنفسه . عندما يتجاوز مجيئه الكامنة موته الظاهر . مثل  
الطبيعة . عندما تنى عناصر النخصب فيها عوامل الجذب . وعندما  
يتحول كل موت فيها إلى بداية لحياة متجددة . وفي داخل هذا الإطار لا  
يصبح الجذب موتاً مطلقاً . أو يصبح الموت جديداً مطلقاً . بل يصبح  
كلهما حالة . عرضاً . جزء من دورة . متفرقة من مفارق . معصور .  
وقتا بين الزماد والورد . يعطى فيه كل شئ . ويبدأ فيه كل شئ .

وليس هناك أكثر من « أسطورة الولادة الجديدة » تجسيدا هذا  
الوصف الرمادى . إن الأسطورة تقتصر هذا الوصف وتجسده . تبدأ من  
قطرة الدم لتنتهى مع الشقائق . وتنبثق من الرماد تشتقر في الورد  
ولكن هذه الأسطورة تزد الحركة بين الجذب والنخصب إلى إله . تجمعه مع  
الجذب وتبعته مع النخصب . فترد تحولات الطبيعة إلى تحولاته . وعندما  
يصنع هذا الإله من عناصر الطبيعة مذبلت لكي تترد حركة العناصر نفسها  
إلى خركته الذاتية . ومهيأ هو هذا الإله الذى نحل فيه آلهة الأساطير .  
والذى تتجاوز به الطبيعة نفسها . أو يتحول به نقيض العالم إلى نقيضه  
الآخر

ولا يحل مهيأ هذه المرتبة إلا لأنه شاعر . ولأن الشعر أسطورة  
إن الشاعر يعرف أن ينير العصور . والشاعر يعرف أن يكلم الأنبياء .  
كلماته رياح تهر الحياة . وعماؤه شرار . وهو يبحث « ما يعطى للكائمة  
عضوا جنسيا » ( ص ٤٦٤ ) « يكتب الزمن الآلى على شعبي » . ( ص  
٣٩٧ ) بدمر العالم ويخلق في لعته . بى النقيض بالنقيض

يشكر الإنسان والسما

بغير اللصمة والسداة والطوين

كأنه يدخل من جديد

في سفر النشأة والتكوين . ( المجلد الثاني ص ٤٥٢ )

ولذلك فالشعر الأسطورة قادر على تغيير العالم . وبى الموت والحياة  
والعقم . بشرط أن يحمل الشاعر محل آلهة الأساطير القديمة

وتن - فيما تقول لنا « أعالي مهيأ » - نميش في « مفارق  
العصور » ( ص ٥١٤ ) نميش « وحدنا في المفارق ننظرو » ( ص  
٥٢٦ ) . أى نميش في « عصر بتمت كالرمل ويتلاحم كالتوتياء »  
( ص ٣٥٦ ) باحتصار نميش في وقت ولادة الأسطورة . ولكي تولد  
الأسطورة . ولكي تتحقق . ويتحول الرماد إلى طين في داخلنا .  
والجراح إلى ورد في عالمنا . لابد من إله أسطوري جديد . يبدأ سفر  
الخلق والتكوين . ويمكن العالم من أن تتجاوز حبه . ويمكننا من أن  
تتجاوز العالم .

ومهيأ الشاعر هو هذا الإله . علامته الرقص . وبشارته التدمير  
ولذلك تتيج كلماته الصباغ فينا . وتزرع الفتنة . وترصنا الحصى .  
لندفعنا إلى أن نسير بلا دليل . باحثين عن شكل يبق محصارتنا . وليس

مها أن يحدد مهيار هذا الشكل ، فالأهم - عنه - أن ندخل عبّادا في  
سمر رفضه ، فصيح آفة في سمر تكويته . ولهذا نقول لنا بشارته

موت إن لم يخلق الآلهة

(ص ٤٧٠)

موت إن لم نقتل الآلهة

وبين الخلق والقتل يتولد قاع مهيار ، فتدمر فيه - كقراء - أوبة للوعي  
لتتولد أسية أخرى . فتصيح مشاركين - معي أو بأحر - في طقس الأداء  
لأسطورة مهيار . ويظل القناع - في هذا الطقس - حاصرا ، يحرص  
حضوره حالة من التوتر - في مستويات التلق - تشيع القدرة على  
الرفض ، لتجعله قدرة بلا حدود ، وتذكر - بسحر الأسطورة - أن  
ليس لنا اختيار سوى جحيم الرفض ، خصوصا حين تكون الأرض  
مقصية حرماء

وعندما يصل إلى مثل هذا الوعي ندرك أن بشارته مهيار - القناع -  
يست سوى بشارته أدونيس - الشاعر . ذلك لأن مهيار الإله أو  
لقديس البربري ، يحمل جهة صامدة - أدونيس - ويلبس شعبة

ذاك مهيار قدسك البربري

يا بلاد الرّؤى والخبين

حامل جبهتي لأبس شقي

فهد هذا الزمان الصغير على التائبين

(ص ٣٥٢)

إن الإله الأسطوري يتحول - عند هذا المستوى - ليصبح صوتا إنسانيا ،  
ويكفي لا يفصل بين الصوت الإنساني والصوت الإلهي إلا الوسائط التي  
تخترقها موجات الصوت ، صاعدة أو هابطة بين سموات الإله وعوالم  
الإنسان . وعندما يتحول الصوت الإلهي - في القناع - ليصبح صوتا  
إنسانيا ، فإنه يصبح أقرب إلى صوت القدس صاحب البشارة . ولكن  
هذا القدس يظل «بربريا» ، لأن بشارته بشارته من نوع مختص - لا  
تشبه بشارته القدسين الذين نعرفهم . إنها بشارته لا تدعو إلى نظام أو  
عقيدة ، بل تبشر بهدم كل الأنظمة والمعتقدات ، والدخول في متاهة  
رفض ابدي لا يقترن إلا بمبدأ الصيرورة المطلقة للخلق والتدمير

وأتباع مهيار ، ذلك القدس البربري ، في هذا المستوى ، هم  
أرثوذكس التائبون الخياري ، الذين يبحثون قبل الطريق ، ويولدون قبل  
البدء . وهم - مثل قدسهم - يعانون الوحدة والصباغ صارخين - في  
بوحدهم - «أيها الرفض اكتشفنا» . (ص ٤٧٢) وعندما يكتشفهم  
رفض يكتشفهم مهيار ، يعرفهم ويعرفونه ، ويتقدم باسمهم .

ساحرا أعدا كالخريق .

(ص ٤٧٥)

ويكتب هم - في الرياح العبيدة - أعية كالرمح

لحرق الأشجار والحجار والسماء

لينة كالأمة

جامحة مدهولة كالفتح

(ص ٣٦١)

حاصلا أغيبته - صليبه فجرا على كتفيه ، رؤيا على قسياته . وعندما  
يدخل الأتباع عالم الرؤيا يشتركون مع قدسهم - على مستوى الخيم - في  
أداء أسطورة مهيار الإله . وعندئذ يتجاوب الصوت الإلهي والصوت  
الإنساني في القناع ، ويتجاوب الشاعر - المعقل المستور - مع المتقبلين  
المؤمنين في نفس الوقت . وتسرب العمة الأساسية في الأسطورة ،  
لتصل بين الخلق والتدمير في صيرورة دائمة ، فلا يصبح لهذه العمة سوى  
وجه واحد . هو : الرفض

والرفض - في هذا السياق - رفض مطلق ، نفيس دائم بكل  
سكون ، ونقي دائم ثبات أية حالة من حالات الخلق ، وهذه مطلق  
لكل نظام يتحول إلى «دوجما» ، وتدمير لكل عقيدة تنخرها عوامل  
القديم . إنه رفض لا يهدف إلا إلى الصيرورة المطلقة ، والتخلق الدائم  
من التدمير الدائم . وليس ثمة قبول - في هذا الرفض - لأي شيء سوى  
أقانيم ثلاثة هي : «التحول» و «السفر» و «البحث» . ولتذكر أن  
البحث وعاء مهيار (آء ، أيها البحث يا وعاء [ص ١٦٥] ) وهو  
وعاء لا يستقي أي شيء سوى حركة النقي ، تماما مثل السر لدى هو  
بداية ونهاية ، وحركة دائرية ، الطريق نعتة - فيها - هو رسم الوصول  
الذي يتجاوز الزمن للمتبين . أما «التحول» فهو صيرورة من يربط معه  
بشلال لا جذر له ولا نهاية . هذه الأقانيم الثلاثة هي ثالوث مهيار الذي  
يدفعه إلى أن يوجد وإلى أن يعمل .

لا يملك ، بل يكون

في طقس التحول

طقس ما لا يتأسس

طقس ما يتناقص وينقص

طقس الرقة والحاسة (ص ١٣٧ كتاب القصائد الخمس)

وتتجاوب بشارته مهيار (القناع) - عند هذا المستوى - مع بشارته  
أدونيس (الشاعر) . إن رؤيا «مهيار الممشق تمكس» - مها تعقدت  
علاقتهما الرمزية - رؤيا «أدونيس (علي أحمد سعيد)» . وعندما  
يكتب أدونيس «دفتر لأحلام البقطة» فإنه يردد دوائر مهمة في قناع  
مهيار ، خصوصا عندما يقول

«أخلق حالة الرعب أشيع القدرة على الرفض وأجيبها قدرة بلا  
حدود . أبتكر مواقع هجوم وأشكال هجوم ، بلا هبة أمارس عصف  
الرعد والصاعقة والسيل أدخل هذا كله في نظام . وأبقى هذا النظام في  
حركة دائمة ، في تغير دائم ... أنسى كل شيء لكي أظل محتفظا بالقدرة  
على الحلم أهدم لكي أظل قادرا على البناء . فأنا أعرف أن الهيام  
بالهضم : هو علامة الهيام بالإبداع» .<sup>(١٧)</sup> إن هذا الهيام بالهدم هو هيم  
مهيار الممشق ، وهو الهيام الذي يعمل من التبين صيغة مهيار الذي  
يحمو ويتنظر من يحموه ، ولست في حاجة إلى أن أصل ما بين عصف  
الرعد والصاعقة والسيل والعناصر الكونية لقناع مهيار

وعدم ما في سماء وراء هذا البعد الذي يظل بعيد - من سؤال أدونيس - في ثانياً ذلك كله - عن الكسوف أو عدم الكسوف - كما سأل هاملت (أكون أو لا أكون) ، ويتمايل عن الوصفي أو النظام - عن الثالث أو المتحول .

استبصر وأنشأ - أيها الفصل أن تتمتع أو أن تتعوض ،  
ذلك أن عرسى قطار للحوس . مركب للأعضاء  
ذلك أنها وسائل للعضلات وأرجح  
ذلك أنها شرفات  
ذلك أنها معاول وقوب في إسحت الحصار  
ذلك أنها وعد ما

(كتاب القصائد الخمس ص ١٤٠)

هكذا ينطط أدونيس (الشاعر) ومهيار (القناع) وجوداً يجعل الوجود حولها عرباً . أما مهيار فإنه يحو وجود الآخرين في لحظة الحضور التي لا تفر إلا بالعبية عن الخلق . ويتعرف على العالم من خلال عبه . ويخفى صله من خلال الحلم . أما الآخرون . الناس ، فهم الحذب ، تنقاء الفعل ، سماء لا تنصج تحنها السنايل ؛ بشر ينكس تحت سماءهم برماد «وينة المالك يسرجوهم ويعرضوهم لها في الساحات وأرائك وأعلاما» (ص ٥١٤) . ويقدر ما يحاول مهيار - من خلال روح الجهد - أن يعيد اتصاله بالآخرين . أو يؤكد ارتباطه بهم . فإنه يتبعد عنهم (لاشي يجمع بيتا وكل شيء بفصلنا) [ص ٤٣٧]

وحين يصل مهيار إلى هذا الحال ، يصل إلى أقصى درجة من درجات الاعتزاز والتوحد . لقد بنى وجود الآخرين وم يثبت سوى وجوده . «أنتم وسخ على رجاج بالهدى . ويجب أن أهرقم . أن الصباح الآتي والخريطة التي ترسم نفسها» [ص ٤٣٨] . ومادم يحين وجوده بنى وجود الآخرين فلا مفر أمامه من أن يخلق نوعه بدءاً من نفسه . فيتحرك نوعه الفريد متوحداً . كعنفاء مغرب . أو كخريطة ترسم نفسها . لا أسلاف له وفي خطواته جدوره . وعندئذ يترك الوطن المبتلى بالسواد . حيث لا مكان للشمس أو الريح . وحيث لا وجود إلا للقراصنة ، ليسكن في في القلب

«حيث يبدأ القراصنة يأكل الناس بعضهم ونهش الكلمة  
وحيث يبدأ القراصنة أحمل كفى وأمضي - أسكن في في  
القلب وأصبح تحرير القصائد سماء جديدة» . (ص ٥١٨)

هذه السماء الجديدة ، هي سماء «إسان الداخل» (ص ٤١٦) . سماء المتوحد في أصداف الحلم . الذي يعمر مقبرته تحت وجهه كاصداه المرتحل الذي يمر في عيه ليري كل شيء ، واسماء التي يحو تحب المتوحد آثار الآخرين وداخله . «أغسل داخلي وألقيه فارغاً وبطيها . هكذا تحت نفسي أحباء» [ص ٣٥٦] وهي السماء التي ستظهر - نحنها - «أنفلس الأعماق» والتي سيتم - نحنها - اكتشاف وفارة الأعماق .

أنت ملاك ولا ترى إلا ما تحت الحيد  
هذا هو قلبه الوحيد بينك وبين الملاك

وعدم نقرأ في نفس المذتر - «أشعر أن قوتي الوحيدة هي في أد طرح الأسئلة باستمرار . وأريد أن أنقب كل شيء بأستلقى - الحميم والحنه . الأرض والسماء . لذلك لا مكان لي في العالم الذي توقف وانتهى عالم الأجوبة . إن مكاني في العالم الذي يحرض ويخلق . ويكشف عن الأعماق والأعالي . عالم الأسئلة » (زمن الشعر ص ٢١٦) . فبدأ مترجع حلم «التخطي» عند مهيار . وتوقف في أن جعل بدء «عصف» - سحر - منبر - حصر ، (ص ٤٨٦) وسردج «بحث» الذي هو وعد مهيار . و «الرفص» الذي يتحرك من حجرة وسهر

سهر تركت وجهي على

رجاج قديلي

حريطني أرض بلا عائق

والرفص ينجي (ص ٤١٥)

وعندما يقرن الرفص بالضرورة - على هذا النحو - برأجه واحدا من أكثر الثورت إبحاحاً في شعر أدونيس كله . وأعني في القاعدة لتصبح القاعدة هي القاعدة بوحيدة (أبطل القاعدة . وأقيم لكل لحظة قاعدة هكذا أقرب ولا أخرج . أخرج ولا أعود) [٢٧١:٢] . إن هذا البق المستمر هو حلم أدونيس (الشاعر) ومهيار (القناع) . وإذا كان الأول يظل معنفاً في العالم الذي يتحرك . فإن الثاني يتحول العد إلى صريدة ويعود يائسا وراءها

قد نقول إن الرفص - بعد دانه - عنصر هدم . ولكن أدونيس (الشاعر) يقول لنا : «ما من ثورة جذرية أو حضارة تأتي بدون أن يتقدمها الرفص ويهد لها - كالرعد الذي يبق المطر . فالرفص وحده . يتيح لنا . في المأرق الحصارى الذي يهشه . أن نأمل بالطوفان الذي يسل ويجرف . وبالشمس التي تشرق على خطواته » (زمن الشعر ص ٢٤٠ - ٢٤١)

ولكن ما المستقبل الذي يسعى إليه هذا الرفص ؟ لقد افترق - عند مهيار - بالظود والناثر الطوفان الذي يسل ويظهر . والناثر التي تقدم نحو المدينة . والنهب الوردى الذي يفي الكل أو لا شيء . ولكن قد أراد تحديد هذا مستقبل . حرج الشعر . قلنا مع الشاعر الذي يتقمص القناع . مستقبل هو الحلم الذي يرميه نطلي الدولة . وفيه تاريخ . والطقة . والثقافة إلى حياة «بلا طبقات ولا دولة . حيث تنتهى سيطرة الإنسان على الإنسان وتسد أخلاق الحرية والمسؤولية الشخصية بدلا من أخلاق السلطة والعقاب . ويصير الشعر عملاً آخر والعمل شعراً آخر» (زمن الشعر ص ١١٨)

ولن يجعل مستقبل - على هذا النحو - مهيار مرتبطاً بأنه بدويولوجية أو نظام . أو معتقد ، على الأقل بالمعنى الذي تعرف به هذه الكلمات . إنه يظل مناقصاً للنظام مدمراً للأيدولوجية . ولعله ينتمى من لأيدولوجية بني بحرقها أيدولوجية أخرى ، أو يخلق من تدمير الأنظمة نقطة جديدة . ولكنه سرعان ما يعود ليرص ما خلق أو انتعث .

هل تريد ، إذن ، أن تكشف لقارة الأعماق ؟  
لغيرك أن يكشف لقارة الأعلى

(المجلد الثاني ص ١٤٩)

وتحت هذه السماء يظل حضور مهبّار طاعياً ، لا ينتهي مع «أغنى  
مهبّار الدمشقي» بل يمتد ليفتح كل دواوين أدونيس (شاعر) ،  
ابتداء من «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار» وانتهاء بـ  
«كتاب القصائد الخمس» ، يصبح مهبّار - في مستوى - عنصراً  
تكويمياً من عناصر الأكمة أو القصائد التي لا تحمل اسمه ، لكنها تحمل  
نمط صفاته وعناصره ، ويصبح مهبّار - في مستوى ثانٍ - حضوراً  
مستمرّاً - كاملاً - يسيطر على قصائد كاملة - في هذه الدواوين  
اللاحقة ، فيشكل حالة فريدة في الشعر العربي المعاصر .<sup>(١٣)</sup>

٣ - ٢

هكذا يرى مهبّار - في المستوى الأول - دخلاً في تكوين  
«الصفحة» - حالاً في «تحولات الصفرة» و «تحولات العاشق» ، و  
«الليل والنهار» ، في «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل  
والليل» ، إن «الصفرة» - مثلاً - يتم اكتشاف «إنسان الداخل» ،  
ذلك الاكتشاف الذي بدأه مهبّار - حتى يصل - في هذه الصورة  
والإشراق - إلى «أندلس الأعماق» ، (لاحظ التكرار الدلالي الثلاث  
بين مهبّار «المطر» إنسان الداخل ، وعبد الرحمن الداخل) وعندما يتدفق  
الصفرة - في تحولاته

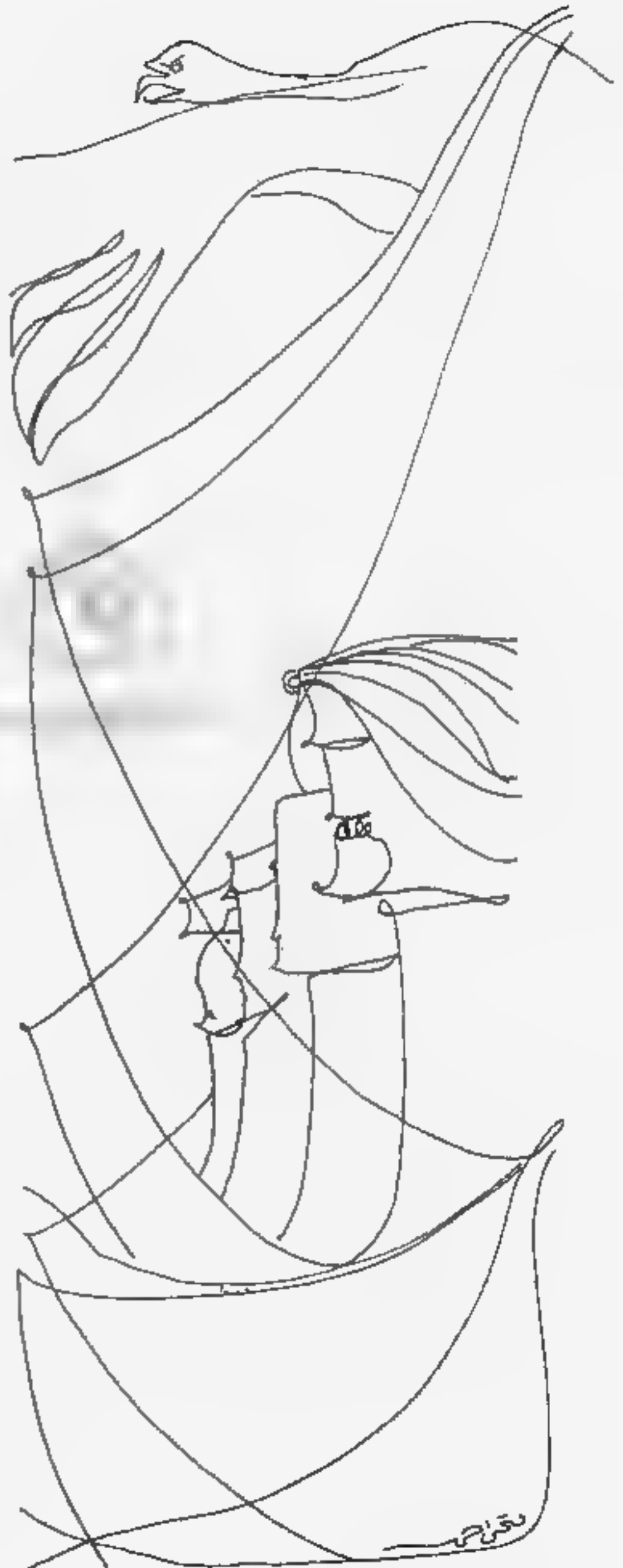
سأضي هناك  
سبكون قناعي غريباً  
بداءي طريقان وقوسين  
رأسي نهر

(وجهي جزيرة - ٧٥/٢)

فإنه يستحضر صورة مهبّار - وكأن هذا «القناع الغريب» الذي يتحدث  
عنه الصفرة - في تحولاته - له قوة استحضار شعرية في السباق ، ويقدر  
ما يحول هذا «القناع الغريب» «دراعي الصفرة إلى طريقين وقوسين» ، فإنه  
حول «الرأس» من الصفرة إلى نهر (ويستكرر الرأس مع النهر ليصبحا  
عنوان قصيدة كاملة) يرتبط - داخل السياقات الكلية للنص - بأسر  
والنار - والتحول والصورة - وعندئذ تستحضر صورة مهبّار ، لتعلن  
فاعلة دون أن يذكر اسمه ، في سياق تحولات الصفرة ، لتعلن دلالاتها  
دوراً لافتاً في توجيه حركة التحول ، خصوصاً عندما تتحول «دمشق»  
إلى أرض - أم ، يسي أن تحرق كي تتطهر بالنار

لذلك لا تلبث «الرأس» المتصلة بالنهر أن تبرز في سياقات  
التحول - في قصيدة «أقاليم الليل والنهار» - فيختل «الصفرة» بحول  
عنه مهبّار ، ويصبح حضوره الصفي حضوراً مباشراً متعباً :

رأس مهبّار يرسب ، يظفو ، يظوف



## تحت وجهه الخروف

رأس مهباز يكبر ويهشق سحر الأقاصى . ( ٢٣٨/٢ )

ولكن دلالات للاء وما ترتبط به من تخلق ، ومن سحر وتحوّل . تظل دلالات هاعة ، فتؤدى إلى امعات دلالات أخرى مرتبطة بها . فتبرر « الرأس » - مرة أخرى - متصلة بالنار والصوم .

رأس مهباز حجم

كأن الليالى

طرق حوله وماز

رأس مهباز يعلو

بفضي الأعلى .

( ٢٥٨/٢ )

مسترجع العناصر السماوية النارية المصيبة التي ارتبط بها مهباز - في سياقاته الأولى - ليتق الخلدب ، والتي جعلت منه قصباً للعلمة ، لكنها تجعل منه - في السياق الحالي - قصباً لسكون وهادياً للسفر في طرقات النار ، التي تقصى - بدورها - إلى « نار الرفص » .

وإذا تركنا « كتاب التحولات » إلى « المسرح والمرايا » واجهنا مهباز - مرة أخرى - عنصراً من العناصر التي تكون « مدائن الغزالي » ، يلعب فيها - لبرهة - دور « الممثل المستور » ، ولكن هذا الممثل سرعان ما تكشف عنه - ويستحضره - النار التي تصل ما بينه وبين القيق .

أى نار

أطفاة ، أى نار

أشعلت يا مهباز ؟

( ٤٦٦/٢ - ٤٦٢ )

فصل فيه وبين الولادة الجديدة ، والموت الذى هو الوسيلة الوحيدة للحياة . وعندئذ نكتسب دلالة « الصحو » - في القصيدة - مغزاها ، فلا نتصل عن جدلية التدمير والتخلق . و

## يرتجف التاريخ كالطريدة

يتشمس التاريخ

وعندما يهتف الصوت المركزى - في قصيدة «مرآة الطريق وتاريخ العصور» - قائلا

الدين يسجون بين التحول والنار

كلهم راقون .

( ٥١٤/٢ )

يسمى مهباز كما لو كانت لكلمتي «التحول والنار» قدرة سحرية على استدعائه . فمرص حضوره على القصيدة كلها . ويصبح شاهداً على الماء الذى يصير

من هبة .

بافورة الحريق

ويهبط مهباز - في الليل - محمولاً على «قطعه» تستحضر على الفور - في

السياق - «شقائق النعمان»

حيث تصير النار

بحيرة ، ويولد العصفور .

( ٥٢٥/٢ )

وينحول مهباز إلى .

جسر إلى القوط حتى السحر والشقاء

في الجسد الأرضي أو في جسد السماء

( ٥٢٧/٢ )

ليتحول وجهه - في النهاية - إلى

برج الضوء في سفينة الظلام

والخلم في أجنحة الحمام والجمام

( ٥٣١/٢ )

وإذا تركنا قصيدة «مرآة الطريق» إلى «وجه البحيرة» ظهر مهباز - مرة أخرى - يستحضر «الماء» مثلاً لاستحضاره النار ، فسمع في صوته قصيدة تخرج ليل القير :

بالشمس أن نجى

في قدم الشمس ووجه البحر .

( ٥٥٠/٢ )

وإذا تركنا «المسرح والمرايا» إلى آخر أعمال أدونيس «كتاب القصائد الخمس» قابلنا مهباز ، في قصيدة «ثمود» حكياً يقول

الريح تراقى سفى

حين يكون البحر بعيداً . (كتاب القصائد ص ١٥)

فتذكر - مرة أخرى - «الوجه نحو البعيد والبعيد ينى» ، وتتجارب «ثمود» - في الديوان الجديد - مع «بابل الحريق» في الديوان القديم . وإذا وصلنا إلى «الأوائل» قاسنا مهباز - في «أول الكيمياء» - مثلاً قائلاً من قبل - «يتلمس وجه الفضاء» (كتاب القصائد ص ١٩٣) ، فتذكر عبصره القديم الذى يمتد في الريح . وتستحضر الريح «أول العهد» لينصب مهباز نفسه - مرة أخرى - «حطاب هذا الزمان» (كتاب القصائد ١٩٤) فتذكر في أعالي مهباز

والرفص حطاب بعش عل

وجهى - يللمنى ويهشقى

( ٤٥٨/١ - ٤٥٩ )

وتستحضر الريح - ثانية - نار الذكرى ليبدأ «أول الخطين» فيحس مهباز «لنار قلتهم المذاكرة» (كتاب القصائد ١٩٥) مثلاً يحس سياق القصائد الأدونيسية إلى مبدأ التحول ، الذى يفرق القصائد ليجمعها ، في صيرورة لا ينت فيها إلا مهباز - الشاعر - الإله - المخلص - الطقوس ، الذى ينى به التقيص نفسه ، ويحرق - معه الدصى - دائم - من نحن الممثل

إن تجاوب النار والماء والريح - في هذا المستوى من قصائد أدونيس - تجاوب الحضور والتحول . وتجاوب الصيرورة المشمرة لجدلية التخلق والتدمير ولهذا يحرص مهباز نفسه - عنصراً تكويها ، كما



وهو ناز في الأرض والسما ،  
وهو الشمس المزروع  
في وقت الحياة .  
( ٣١٧/٢ )

ولذلك لا تفتقر هاتان القصيدتان - «مهيبار وتيمور» و «الرأس والنهر» - جدياً ، من حيث بينهما العميقة ، من بنية «أغاني مهيبار» الدمشقي ، حيث يصبح القناع تشبه بمركز الدائرة الذي يخلق منه كل شيء في الحركة .

هكذا نواجه - في «مهيبار وتيمور» - السلطان الذي جرّ الشاعر الذي بعد ناره - في «أغاني مهيبار» - إلى المفصلة ، لكن تيمور - هنا - يترجم المحاولة ويكررها ثلاثاً . ويبدأ الأداء - في القصيدة - بتيمور يسبح مهيبار ، ولكن قوة لا تموت كالشمس أو كالبحر . يخرج مهيبار من صحنه . ويقتل السلطان مهيبار للمرة الأولى ، يقطع رأسه وجده مثل أوريريس . ويلقى أجزائه في جب للأسود . لكن الأسود لا تأكل الحسد المرق ، بل يعود مهيبار - مثل أوريريس - متجسماً مرة أخرى ويقدم ساحر تيمور باتاً سحرياً ليقول مهيبار - للمرة الثانية - ويكرر السات يتبع حياة أقوى في مهيبار (لجليات «دويش» إله) يصبح تيمور نمثلاً مجتازاً من النحاس ، بشكل ثور (والثور مرتبط بأسطورة تموز) يحشوه نغماً ووصفاً وكبريتاً ودرهماً ، ويدخل مهيبار في جوفه ، ويشتعل فيه النار ، ويلتصق مهيبار وينصهر ويتحول كل شيء إلى رماد . ولكن الرماد يتحرك ويخرج منه مهيبار ، تماماً مثلما يخرج المبيق من الدار وتندثر النار المزدوجة - التي دمّرت مهيبار وحلفت - إلى المدينة ، لتتحرر لتبدأ ولادة الأرض والمدينة والناس

ومهيبار دم وما  
والأرض مثل وجهه  
ابتداً مثل صوته  
والناس يولسون  
( ٣١٩/٢ )

وتندثر هذه الدلالة التي تنتهي بها قصيدة «مهيبار وتيمور» لتصبح الدلالة المركزية في «الرأس والنهر» . ولكن حركة الأداء - هنا - أكثر تعقيداً وامتداداً . إن «الرأس» التي قرئت ما بين «الصراع» و «مهيبار» تعود - هنا - لتصبح المركز الأساسي الذي يدور حوله كل شيء . ولكنها تصبح أكثر تعقيداً من أية مرة سابقة . دلت لأنها تخرج - في سياقها - بين دلالات رأس الحسين في الوهم الأسطوري للشئمة<sup>(١١)</sup> ، وبين المسيح وعمود وأدوبيس وأوريفيس والمصرع . ولكن اسم مهيبار يمثل الاسم الوحيد ، المقترن بهذا «الرأس» ، والاسم الوحيد الذي يكرر في النص .

وتبدأ «الرأس والنهر» بحرب تحتاج كل شيء ، فلا يسمع في موسيقى الموت والنصب سوى صوت أقرب إلى النبوءة ، ثم تتجاوز شخصيات متعددة ، وتؤدي أفعالاً طقسية ، تدخل بـ «شيئاً فشيئاً» - إلى لب الأسطورة ، وسبح انتابات تدعو وردة الدماء إلى التصبح في جثة صبية محروقة في سحر الاشلاء ، فتتصهر لانتالة رأس مهيبار من

ازدوجت النار مع الماء ، أو اتصل كلاهما بالريح في إحدى القصائد ، أو كل فحوى أي من هذه العناصر إلى دال يرتبط مدلوله بالتحول والسر . ولكن النار والماء بطلان عنصرين قاعين ، لها أهمية خاصة ، ويعمل تصاعدهما الذي يرمض سطوته على الريح - في المستوى الثاني - علامة على «جسيم لرخص» الذي يحترق فيه مهيبار ، وعلامة على ولادته الجديدة التي تفتقر - دائماً - إلى الجذب ، في سياق السحر التثليل

والعلامة الأولى تنص على التردد السياسي على أنظمة السلطان وفي هذا الجانب تبرز قصيدة «مهيبار وتيمور» لتصبح امتداداً موسعاً لإحدى الدلالات الجبرية التي تكررت في «أغاني مهيبار الدمشقي» . وتنص العلامة الثانية إلى أسطورة الولادة الجديدة ، ولكنها تتحول - هنا - لتصبح محاولة «نصهار بين «المفرد» والتوحيج و «الجمع» المنطقي» . وفي هذا الجانب تبرز قصيدة «الرأس والنهر» لتصبح محاولة متسيرة للإكفاء أهوة اهتالة بين مهيبار والآخرين . ولكن الإكفاء - هنا - يتم عن طريق ولادة «إله» لتقديم الذي يبعث من صبرة الماء والنار ، فينبعث الليل ليعرق كل شيء في مياه . وفي المياه - الرحم يتحد الخالق بالخلق ، رأس مهيبار الحى - أبداً - مع رموس الموت ، فتسرب الحياة من المفرد إلى جميع

ويواجه - في هاتين القصيدتين - الأسطورة أداة ، أحى نواحيها صهيوية بشعار طقسية . ولكن تصاع الشعائر صياغة متسيرة تحاول شاعة دلالة مركزية . ولذلك سمح - في هاتين القصيدتين - معاً - صوت الأداء متعددة ، ونواجه في كل منهما ما يمكن أن نسميه - على سبيل التقريب وليس التحديد - «دراما شعائرية» والصراع - في هذه الدراما - ليس صراع «إرادة إنسانية» أو رغبات بشرية ، بل صراع «عاصم» رامية إلى الخصب وأخرى رامية إلى الجذب . إنه صراع تجردي إلى أقصى درجة ، بين قوى متعالية إلى أقصى حد ، لا يبرز فيه سوى «إله» - الشاعر - مهيبار - الذي لا يمكن أن يموت . وحتى لو مات فإن موته ليس سوى بداية وعلامة على ولادة الحياة ، تلك التي يشها مهيبار في مخبوءات الطبيعة - ومما لبشر - مثلاً تبتُّ الريح غبار الطلع . والتفويض الوحيد لمهيبار - في هذا الصراع - هو الجذب ، والموت . وعندما يأخذ الجذب صورة إنسانية ، فإن هذه الصورة تظل تجردياً خالصاً ، تنق في الأبعاد الإنسانية المتعينة لتحل محلها الأبعاد الكونية المردة لعناصر «الجذب» في الطبيعة . والبشر الذين يتحركون ، بين قطبي هذا الصراع ، لا فعالية هم أو مهم . إسم ممر كائنات تتأثر بصراع العناصر الكونية وتستجيب له فحسب ، تماماً مثلما تستجيب النباتات للقيح . وإذا أضفنا أن مهيبار - في ذاته - ينطوي على التفويض ، وأن الحياة فيه تنق نقبضها لموت . في دورة دائية تكرر بالميق ؛ فإن الصراع - في هذه الدراما الشعائرية - صراع بين مهيبار ونصه ، صراع بين فائضه . ولهذا يتنى التوتر من هذا الصراع ليصبح تشبه بتقلب الفصول . ولهذا - أيضاً - يشحب أي مقابل مهيبار في الطبيعة ، فلا يبدو من هو أقوى منه . ولقد طلق الشاعر مالحق - في «مهيبار وتيمور» - عندما قال للسلطان يا

كأنه من طينة  
محمولة الفروع والأصول - أنت ناز في الأرض ،

## ٣ - ٣

لقد دمر مهيار تيمور - السطون - لينتقى جوهر الخلق -  
الشعر - فوق كل سلطان ، وفجر السيل الذي أمانت للعالم وأحياء ،  
واتحدت فيه عناصر الكون وتصارعت لتدمر الكون وتحلفه ، ذلك لأن  
مهيار الشاعر هو الإله الخالق المتجدد الذي لا يموت ، ولدى يس  
الجذب ويصمت الخصب ، ولماذا لا نقول - بعد ذلك كله - إن مهيار  
هو الشاعر ، عندما يصبح الشاعر - بألف لام لتعريف - قناعا يرمز  
لخلاص العالم على يدى الشاعر ، قناع مهيار لا يتحدث - ل حفيظة  
الأمر - عن أسطورة الواقع بقدر ما يتحدث عن أسطورة الشعر عندما  
يصبح الشعر خلاصا للواقع ، وعندما يصبح الشاعر خالقا يبدأ شعر  
التكوين ، وقديما ببريا لبلاد الرؤى .

وقد يرمى بعضا مهيار (القناع) بالمجون - وقد يسخر بعضنا من  
الوحيته والحاداه بالعناصر . وقد يقول البعض إن وجود مهيار نقي للواقع ،  
وتعريب للإنسان ، وإلغاء للعمل ، وتدمير للتاريخ - وقد يرى البعض  
أن مهيار رمز ينطوى على عملية تعويض بالوهم ، حيث لا تواجه  
الذات الواقع بالفعل ، بل تواجهه بالحلم - مغترصة - كالبدال - أن  
أعمالها في الحلم كأعمالها في السحر ، تحدث تغييرا في المجال الخارجى  
ولكن أدونيس (الشاعر) يقول إن الحلم جيب الواقع وبذرة مستقبل ،  
وإن الشعر بقين ومظام ليلق ، وإن مهيار - بذلك - هو الشاعر -  
الشاعر الخالق سارق النار وليس العنقاء المزينة أو الشاعر الشرور - وإن  
الشاعر الخالق «شمس تغير القناع والهيئة» : ( ٢ / ٦٦٩ ) وإن مهيار  
الشاعر هو ذلك المجون الساقى الذى أنتحل الأرض وسمح لها أن  
تسكن بين الكلمة والإشارة ، وإن رسالته تقول : بدأوا من هناك  
عاشئ من هنا ، مثلا يبدأ الضجيج أو تولد الصاعقة ، وبه ليس  
للمجاعة غير الرعد المفاجئ ، وليس للمجون غير صاعقة العنف ، أما  
مهيار (القناع) فيقول

ها أنا ألسن أصعد فوق صباح بلادى  
فوق أنقاضها وفراها  
ها أنا أخلص من قتل الموت فرب  
ها أنا أغرب عنها  
لأراها  
لقد قد نصير بلادى . ( ١ / ٤٥٠ )

الماء ، وتنهض «الرأس» ويسمع صوتها يخرج من الماء . ويستمر صوت  
«الرأس» كاشفا عن سرها وإشارتها . ويقدر ما يرتبط السر بخندلية الخلق  
والتميز تقترن الإشارة بضرورة الرقص الباري

## باسم الله الصديق

ويصاحب حديث «الرأس» أصوات لجوقة غير منظورة ، تؤدي شعيرة  
توحد ما بين مهيار وأدونيس الإله ، بعد أن وجدت بينه وبين القيق -

## جسد مفروس في البرية

## والبر دم والموجة نور

## جسد هدته الحرية

## جسد لبنه الحرية

معود - مرة أخرى - إلى جميع الرقص - وينطلق صوت «الرأس»  
يطوف ، كى يزول الحدود ، كى يعلم الطوفان . وعندما تنتشر بشارة  
«الرأس» وتجد من يؤمن بسرها ، وتسلم إليه نفسها ، يقبل السيل ،  
ويحتاج الجميع . وتغيب أمواجه كل شئ ليدو الرأس - وهذه جكريا  
على صفحة النهر كأنه جزء من الماء ، الذى وجد بين فرقاء . وعندما  
يكتمل مهيار ، ويصبح موته «المرد» علامة على موت الآخرين  
«الجميع» . ويعد الموت علامة على ينشئ الآخرين - وعندما  
فجسب - يتحدث صوت «الرأس» والموجة «سما يغيب الزمان مع  
الآخرين في أحضان النهر ، كى يتحقق وحس التكوين» . فلا يبقى  
سوى شبح يلقي النبوة لأطفال حوله . وتبقى النبوة منسنة في الهواء  
(ومهيار يحيا «في ملكوت الريح» )

اصفوا إلى الهواء - في الهواء ما يقول

فيه زغباً وحنى

وف الهواء ماء .

يفعل وجد الزمن المسمى

بمرف

أو يلدع ما يشاء . ( ٢ / ٤٠٣ )

وتردنا النبوة إلى مهيار - العنصر الأبقى - الذى يتحد به كل شئ  
ويتجدد به كل شئ ، فلا يبقى في الكون كله سواء ، فالأمر إليه من قبل  
ومن بعد .

## الهوامش

(٣) Claude Lévi-Strauss. Structural Anthropology trans. by C. Jacobson and B. G. Schoepf. Basic Books. New York 1963. p. 206.

(١) يقول ريتشاردز : «الامتدانة فكرتان لشعبي مختلفين - اتصالهما - خلال كلمة أو عبارة واحدة تقدم كتلة الفكرتين - فيكون معناها - أنه الامتدانة - محصلة لتماثلها» - راجع

(٤) صلاح عبد الصبور . المرجع السابق ، ٣ / ١٨٢

I. A. Richards. The philosophy of Rhetoric. Oxford Univ Press. New York 1967. p. 93.

(٥) عبد الوهاب اليانق . تحريك الشعرية ، الأعمال الكاملة ، بيروت ١٩٧١ ، ٢ / ٤٠٦

(٢) نلمس ما يقوله صلاح عبد الصبور : «ربما كانت قصيدة القناع هي - مدخل إلى عالم الدراما الشعرية» - حياى في الشعر ، الأعمال الكاملة ، بيروت ١٩٧٧ ، ٣ / ١٨٨ .

(٦) إحسان عباس . انفعالات الشعر لعمرى المعاصر - الكويت ١٩٧٨ ، من ١٠٤

(٧) عبد الوهاب اليانق . المرجع السابق ٢ / ٤٠٧

(٨) أدونيس . كتاب التحولات والحجرة في أقاليم الليل والنهار ، الأبحاث الكاملة ، بيروت ١٩٧١ . ٧ / ٢٨

(٩) عبد الوهاب البياتي . كتابه حب على يوتيات العالم الحج . بغداد ١٩٧١ . ص ١٥٣

(١٠) سعدى يوسف . الأصغر بن يوسف ومشاعله . الأبحاث الشعرية ١٩٥٢ - ١٩٧٧ . بغداد ١٩٧٨ . ص ١٧٦

(١١) أدونيس . كتاب القصائد الخمس ثلثة المطابقات والأوائل . بيروت ١٩٨٠ . ص ٧١

(١٢) انظر على عيسى رايد . استعداء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر . طرابلس ١٩٧٨ . ص ٤٨ - ٤٩

(١٣) مر - غيبا - بخار أدونيس غويار - (ديوان الشعر العربي . بيروت ١٩٦١ . ١ - ٤٨ - ٤٨٦) ص ١٠

- تسمى النسايا النسايا حوى وانما  
دمى فلك في ألوانهم بـ  
واسيلر إذ أصررت جمدى نصفا  
وما صعدت في الحقد والشطب نجر  
- باده صريرا بن لسطرها  
فصرد النجم الثرى والسمند  
- وصح في بصد رجلا مرفوا  
وكلا العبد لربك الطرنا  
- ومن الأساة وانج مطبعا  
إن الوصله مطبوعه الم  
- ما أربح الدهر بالهوى إلا  
فهل له في برك التحكم  
- وكلها نلى مسلى زى  
مزهت حسال وشكوت الزمنا  
حي لقد صيات غزاهى شفا  
صبرى له لحا وجسى كفا

(١٤) أدونيس . أهلى مويار لدمشق . الأبحاث الكاملة . المجلد الأول . بيروت ١٩٧١ . ص ٤٦٣ وسأكتفى به ذلك - بالإشارة إلى رقم الصفحة في النص

(١٥) الحضور - عند القصيدة - هو - حضور القلب باعق عند البية من الحجاز - . انظر اصطلاحات الصوفية الواردة في الفتوحات المكية - بتدليل الترميمات للجرجاني . القاهرة ١٩٣٨ . ص ٢٢٦

(١٦) أدونيس . مسرح والديا . الأبحاث الكاملة . المجلد الثاني . ص ١١٣

(١٧) نهر - في كتاب التحولات والحجرة في أقاليم البار والليل - (المجلد الثاني . ص ١٢٥) -

لجمع حوى بلام العنة  
اجعلها يولا وأمره راجع كل سرير ريت  
اجمع بين الشعر والنص  
ولقوم ساعا الحب

(١٨) انظر أدونيس . زمن الشعر . بيروت ١٩٧٢ . ص ٩٧

(١٩) أدونيس . مفرد بصيغة الجمع . بيروت ١٩٧٧ . ص ٢٢٣ . ص ٢٧٩

(٢٠) Gaston Bachelard, the psychoanalysis of Fire, trans by Alan C. M. Ross, Beacon Press Boston 1964, p. 7

(٢١) يختم أدونيس قصيدة عرقه مرقق بقوله : «على أن إلى النار فولكانوس (جيايوس)» قد ذهب بجمع ما يمكن أن تذكاه النار - ولم يحفظ إلا بما يحمل من بصيات جويان وكما تحدث للشعر حين يتحدث بشبه بالسلطنة من جلده منحور من شيوخه ويصغر قوه وتأتى برقة حرائقه بعيدة - كما حدث للعلل التوتى . إذ نحر من غلاله الأرضى

الحق وحادث الحياة إلى أفضل جزء من ذاته . وهذا أعظم ما كان . وانتم بية كبرى تبحث على التوكيد . وحشة وجه أبوه القديرى سحابيا عتيا عربة جرحها . أرمه يجاد . وجهه بقاء وسط النجوم الثلاثة . - توكيد . منح الكائنات . ترجمة لروث مكنشة . القاهرة ١٩٧١ . ص ٢٦٣

(٢٢) Gaston Bachelard, op. cit. p. 20.

(٢٣) من المهم أن نلاحظ التطمين الذى يسرب في «مويار هذا» الترجمة . «الرجيم» - لغة - تعيل بمعنى معمول . أى مطروود ومطروح . وتجنس اللغة - في الشعر - للكرم - كصبة الخمس [في معنى عدم السجود لآدم] - قال لم أكن لأسجد لبشر خلقه من صلصال من حمإ مسون . قال طاهر سراج ميا طاحت رجيم (المجلد / ٢٣ - ٢٤) وبالنيطان (دوسمطاه من كل شيطان رجيم . (المجلد / ١٧)

(٢٤) تتعارض بين الخمس (النهاية - الحلق - الخصوبة - التجديد) والشعر (التعظيم - الموب - الشكون) لتعارض لاقى في شعر أدونيس . ويذكر أن ثققت الانتباه - على سبيل المثال - إلى نهاية «السماة الزانة» - وحيل في مثلث القز - (الأبحاث الكاملة / ٢ - ٤٥٤)

من جوف عنكوت  
من لم يرد في حصاره نوت

في سابل

ألقى كل وصو

بحرة النى  
سكونة بالخمس  
سكونة بالفرح الكون

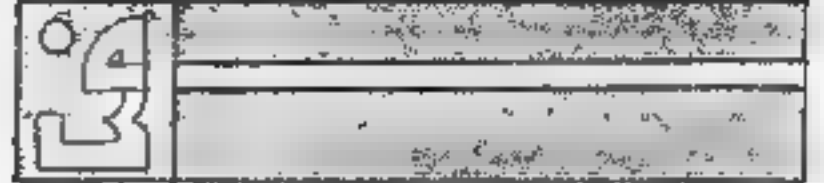
(٢٥) أخص بالذكر شعرت معلوف أول من كتب - كصلا - بالعربية وعرف بهذا الطائر في استقصاء الأساطير التي صاغها شعرا - في ديوانه «عبر» (١٩٣٦) - ويقول في مقدمه الديوان للشفقة : «البيت كلمة عربية بها اسم الطائر فينكس Phoenix» وقد ذكره اليونان في أساطيرهم فقالوا إنه طائر عرلا يقطن في الصحارى العربية ويحمر أجيالا كثيرة . (ص ١٠٩ من المقدمة) وقد لخص معلوف معرفته بما ورد في المعاجم لأز به والموسوعات العربية التي جرحها من الفينيقي وصلته بالعقاء (وقد نقلنا خلاصة ما جاء بها نصا دون إشارة في «البحث عن جذور» / ٨٢ - ٨٤) وصاغ من ذلك كله أربع قصائد - هي القسم العاشر من ديوانه - أعياها «موترة الفيل» (ص ٢٦٧ - ٢٦٨) وتوردتها - هنا - كاملة لأهميتها

ولرخ عنفلاء عنفلاء طيل  
فهلنى كم جيزر يلى الطلطان  
مكزوما نضرفه شبادها  
إكلميل حار لوني إكلميل حار  
طوبها بالطيب واحململمها  
فصنل المنل يا والسسهر  
حي لقا عرفها لسطمي  
شنت يا من جلوة الشمس نار  
فأنرفعه بكرة واضطوت  
أجافه في خففة من حيار  
كانت من لم يستهسم لفسه  
بمنفله كان على الجد حار  
تلميل الزمك واضطوت  
رعانق الذكبرى عليه حار  
وعنق بعد شفاها المدي  
أطرن من قلب الرماد الشرا  
نشرله غلالة من لسطي  
لبيها الميق ربا وطار

وأطلب الظن أن هذه القصيدة - فضلا عن التعريف - هي أول ما أنتج معرفته للحيث لأدونيس (عل أحمد سعد)



# أزمة الشعر



## العصر الحديث

إن أزمة الشعر في العصر الحديث هي جزء من أزمة الإنسان المعاصر في عراجه مع القيم ، وهي كذلك جزء من تحول الفكر وتطوره نتيجة للمذاهب الفكرية والسياسية التي مرت بالعالم ، وتركت آثارها في عقل الإنسان وسلوكه وذهنه . وهي مرة أخرى نتيجة طبيعية لتطور العلم وسيطرة المادة على التفكير البشري منذ مطلع القرن العشرين .

لقد دأب عيال إنسان العصر الحديث فردوس جديد تسكنه آلهة صارمة . هي القوى الاقتصادية ، والتجارة الدولية ، والتنافس الصناعي وغير ذلك من قوى يعتقد إنسان العصر الحديث أنها قوى أمميته على الرغم من أنه هو الذي خلقها . هذه القوى هي التي تصنع اليوم مصيره بلا هوادة ولا ترحم .

وكان لطوق العلم ، وسيطرة المادة على مساوئها من نواحي النشاط البشري واحتلالها ، مكان القداسة من التفكير الإنساني منذ أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، التأثير في خلق قيم جديدة ، تختلف اختلافاً بيناً عن قيم الحياة في القرن الماضي .

وهال شعراء مرحلة الانتقال هذه في البلاد التي تحولت تحولاً صناعياً ، وعلى الأخص في إنجلترا ، أن رأوا القيم المادية للحياة الجديدة تحل محل الوسائل العلمية الفعالة ، لتدعيم كيانها ، وثبتت عقائدها في نفوس الناس عامة ، حتى أصبح على إنسان هذا العصر الحديث إذا أراد أن يذوب في هذا التحول الجديد أن يكسب شيئاً من اللاشخصية أو اللافردية التي يتصف بها النظام نفسه . وأن يفقد كثيراً من الصفات الإنسانية ، وأن يعمل أفراحه وأحزانه ، وأن يطرح جانباً كبيراً من حاجاته الروحية وأن يتغير فجأة ، ويقرر بكل صراحة ووضوح أنه لا مأرب له في الحياة سوى الخضوع بلا هوادة لما تستغرقه المصالح الاقتصادية للمجتمع .

وأمام هذه الثورة الصناعية المخارفة المكسحة كان لابد للمدرسة المحافظة على القيم القديمة أن تجد نفسها في مأزق حرج ، فلم تلبث أن رأت في الحياة الجديدة اعتداء صارخاً لا يتحرق على أقدس مقدساتها .

والشعر من بين النشاط الروحي للإنسان وجد نفسه هو الآخر غير قادر على الاستجابة الصادقة الصريحة لهذه القيم الجديدة ، فإن الذي يُمكن الشاعر الصادق من كتابة الشعر الصادق هو إيمانه بأن قيم الحياة الإنسانية العامة ما تزال تكن وراء كل مظهر من مظاهر حياتنا ، وأن الشروط العامة للحياة التي يحيى بها الشاعر تحدد هتمل مساحة واسعة من التجارب التي يحياها الناس ، أما إذا وجد الشعر في عالم يؤمن الناس فيه بأن الذي يحدد القيم الكلية النهائية هو المال والقوة والتجاذب المادي فسيجد الشعر نفسه في أزمة غريبة حقاً .<sup>(١)</sup>

محمد زكي العشماوي

ولدى بصاعف من هذه الأزمة ويريدنا أن الشاعر سوف يجد نفسه مضطرب عند رصده لهذه القيم الجديدة أن يتناول في شعره مساحة صنيعة غير واضحة من حياة أفراد يتشبثون بقيم غير معاصرة وهكذا شأت أزمة لشعر الكبري في أوائل هذا القرن ، وكان من العسير جدا أن يلتقي الشعر في أول الأمر مع هذه القيم الجديدة ، فقد كان اختلاف بينهما يرجع في حقيقة الأمر إلى عنصر التناقض القائم بين عقيدتين متنافرتين تريد كل منهما أن تحل محل الأخرى . ولم يكن من اليسير أن نحاول واحدة منها أن تفسح للآخرى مكانا إلى جوارها لأسباب نحملها بها بل

(أولا) الخوف من أن تؤدي سيادة العقلية العلمية في هذا العصر الحديد إلى إهمال كل ما ليس علميا أو منطقيا .

وبدأ العلماء ينقسمون القصايا إلى قسمين

(أ) قصايا رائجة كما ترد في الشعر

(ب) وقصايا حقبية كما ترد في العلم

والقصبة الزائفة في نظر العلم هي - كما يحددها بشارد دي كايه العلم والشعر - صيغة من صيغ الألفاظ ، لا يبررها إلا التأثير الذي تولده في تحرير دوافعنا ومواقفنا وأوضاعنا النفسية وتنظيم هذه الدوافع . أما القصبة الحقيقية فإن ما يبررها هو صدقها أو مطابقتها لواقع الذي تشير إليه .<sup>(١)</sup>

وحطرت هذه النظرية أنها لا ترى في القصايا التي يولدها الفن والشعر أي حدود . ويؤثر ذلك بالتالي في كثير من القصايا المتعلقة بالدين والوجود والطبيعة البشرية ، والروح ومكانتها ومصيرها . وقد يعتبر كثير من هذه القصايا قصايا رائجة مع أنها قصايا يرتكز عليها تكون العقل وتعتمد عليها سلامة الإنسان .

أصبحت هذه القصايا الروحية فجأة . وإذا الإيمان بها أمر مستحيل على العقلية الحديثة بعد أن آمن بها الناس أجيالا طويلة .

(ثانيا) الخوف من أن تنصرف الحياة الجديدة عن الروحانيات . ولا نقيم وزنا إلا للعمل المادي . فالعمل المادي وما يؤدي إليه من إنتاج في عالم الصناعة هو إحدى المصائل الكبرى التي يعمل التطور الجديد على تدعيمها واحترامها

ولما كان الشعر شيئا آخر غير العمل المادي فقد خشي الشعر أن تنزوي في قيس هذا الزمن عن مكانه . وبحل سبيله قمم أخرى ذلك أن الشعر لا يمكن أن يكون عملا ماديا فالشاعر كما هو معلوم لا يؤلف شعره في ساعات عمل محدودة من السادسة إلى التاسعة مثلا . كما أن قراءه الشعر ليست بدورها عملا . إذ يقول لك من يقضي حياته في العمل ملغى الحقيق للكلمة .

وم يكن لدى متبع من الوقت لقراءة كتاب منذ أصوام .

وبعبارة أخرى من علامات الصباح في عصرنا الحديث غير أن المصنوع الحقيق هذه الحملة هو . إني لم أعد أقرأ الآن لأن لدى أمور أهم لابد أن أقوم بأدائها .<sup>(٢)</sup>

(ثالثا) : تغيير نظرة العالم الجديد إلى الصبيحة فقد صح العرب يرى أن من دواعي فحشه أن تكون له يد الصوى على نطقة بسحرها لمعته ، ونقيسها بمقياس هذه المعمة . قيمته عند محدودة بما تقدمه من مع مادي للإنسان ، ومن ثم فقد أصبح الشعور اسائد عند إنسان العصر الحديث هو أن الطبيعة هي هذا الحرم المحمد من الوجود الذي يشتمل على الوحوش والحيوانات . ونعنا لهذه النظرة . فقد أصبح كل ما هو منحط في سلم الكائنات هو مجرد طبيعة . وأن كل ما هو موسوم بالكمال العقل والخلق هو وحده الطبيعة الإنسانية . ولقد وجد هذا المفهوم الحديث للطبيعة انحصالا غير طبيعي بين الإنسان وبين الطبيعة .

ولم تعد الطبيعة هي المصدر الخلود الذي يفرح إليه من حساب الحياة النفسية ومداحها القائمة . كما لم تعد الطبيعة هي عود الثقاب الذي يشعل الروح الشاعرة ويوحد بينها وبين سائر الموجودات

(رابعا) . الخوف من أن تستحوذ العقائد السياسية على عقول الناس في العصر الحديث بحيث تصبح خطرا على العقائد الدينية .

فإن الناس من استولتهم هذه العقائد حتى حبل إليهم أنهم يستطيعون أن يكرسوا حياتهم لها . وحتى ظنوا أن في استطاعة هذه العقائد السياسية أن توفر للإنسان التكامل النفسي الداخلي الذي كانت تقوم به الفنون والأدب والفلسفات

وهكذا تتحول السياسة - عند كثير من أصحاب العقائد السياسية - إلى غاية بعد أن كانت مجرد وسيلة . حتى يوشك أن موضوع يتم التامل خارج ضرورات الصال السياسي المباشرة . أن يكون صرنا من الغروب . ونوعا من تحويل الانتباه عن ابدأ السياسي وبالتالي خيانة . وعلى الأخص عند المتطرفين من أصحاب العقائد السياسية المسيطرة .

وقد غاب عن أصحاب هذه النظرة أن الذي يحدد طبيعة انظم السياسية هو - في نهاية الأمر - قيم مصدرها الدين والفلسفة ومناخ العلم والمز . وأن أية سياسة مهما تكن حكيمة ليست إلا غلافا (مجرد علاف) وأن المهم هو ما بداخل الغلاف . أي الإنسان ذاته

هذه . هي بعض العناصر الباردة التي أسهمت في خلق الخصومة العبيدة بين الشعر وبين قيم الحياة المعاصرة . ولقد كان هذا الصراع تأثيره الواضح على كثير من الشعراء . تذكر منهم في المرحلة الأولى ثلاثة هم وليم بظلريينس W B Yeats (١٨٦٥ - ١٩٣٩ م) و دافيد هيروت لورانس D H. Lawrence (١٨٨٥ - ١٩٣٠ م) و ت. س. إليوت T S Eliot (١٨٨٨ - ١٩٦٥ م) .

وكذلك ولم يصريينس في صلبه من شعراء العصر الحديث يدين قادوا ثورتهم الثابتة ضد أسلوب العصر الحديث . وكان من أكثر الشعراء غصة على أفكار العصر التي حاول أن تنسب الشعراء عقائدهم . سواء أكانت عقائد دينية أم عقائد تنصل بالتقاليد التي عاشها الشعر في ثلاثة سنه التي سبقت ظهور الحركة الصناعية وسيطرتها على الإنسان



الفرحى بالعالم ومات حفل البراءة عرقاً في حصص أمواج من دمائه  
الداكنة . ثم انظر إليه كيف صور مؤسسة شعر الحديث وما آلت به  
الروح من جفاف عندما يقول إن أفضل الناس يقتفرون في الإنسان سم  
بحش أسوؤهم يصف العاطفة .

لقد أنان الشاعر من ضرورة العودة إلى ماضي ثابت لا يزعزعه  
الشك ولا سوده ترومى

ودفع يثس إلى هذه الحملة العيفة - على حد قول اتوى  
ثويت Thwait صاحب كتاب (الأدب الانجيري المعاصر) -  
ولمعه ماظهر والتقدسة وإحساسه بالهش بين واقع الخيال من حبه وبين  
المثل التي تدب بها . أما سبب سبب فقد رأى أن يثس قد ساد في ثورته  
على ظواهر انباء المعاصر إلى انتقاد لأستغرافية وفي صيرت من  
الروحانية الكونية

أما ريتشاردز فقد قال عنه في كتابه « العلم والشعر » « إن يثس  
يثس لم يكن منذ البداية سوى إكثار لأشد الرخاات المعاصرة بشا  
ويرى ريتشاردز أن جهود الشاعر قد انصرفت معطتها في محاولة كشف  
حكمة جديدة للعالم لتحل محل الصورة التي أوجدتها العلم »

وظل يثس في برجه العاجي هذا يعيش أحلامه ويعبر عن نفسه .  
في صورة نمطية بالرمز . وتؤم بالذهب الخيال وحده . ولم يجرحه من  
عركته هذه إلى عالم الفعل إلا المسرح ووطه برسده . عندما شاك في  
تعبه من فرجه بالثعب الأيرلندي في ثورته عام ١٩١٦

وإذا تركنا الشاعر ولم يثس إلى دافيد هربرت لورانس وجده  
أنفسنا أمام أكثر شعراء العصر الحديث ثرة على المجتمع انساني  
الحديث . فقد كانت ثورة لورانس على هذا المجتمع مدعومة بكرهية  
نكاد أن يكون طبيعية لكل ما هو جديد . ولم يتردد لورانس أن يعبر  
عدائه في غير خوف . عاقبته على ذلك عوامل التهور والاندفاع  
والجنسية التي كانت تعمل جميعها في نفس هذا الشاعر القصصي .  
هذا دفع لشمساره من احصاءة دريحة جعلته يبحث عن أفراد وجنس  
لم تلوذ به المدينة الحديثة . لكي يعيش معهم أو يولد بمذهبهم

وقد وجدت هذه الشرد العسة في نفس لورانس مستند في غيرة  
الحسن مؤمناً بأن خبيث شروحه خبيثة بحرية بحدة مسددة  
بالشرد . وعمله قادراً على الانصاف . من خلال عودته متعصبة  
سبرار الخيال والحب

ويلاحظ منتقن سبيل موقفه في س في كنهه الخبيث وشاعر  
مفر

« ونقد ثار لورانس ثود كاتبة على جميع صمم لاحقاً  
التيامة . بل تمكك اتوى سده ثا صمم جميع صمم لاحقاً  
انصاف . ومن صمم ثا لنجلى بختمة شخص منه مصنف في س  
وحفظ بالمتكثف الاجماعي على الإصلاقي

وعلى الرغم من استياء لورانس هجره الصبح وسده عنه

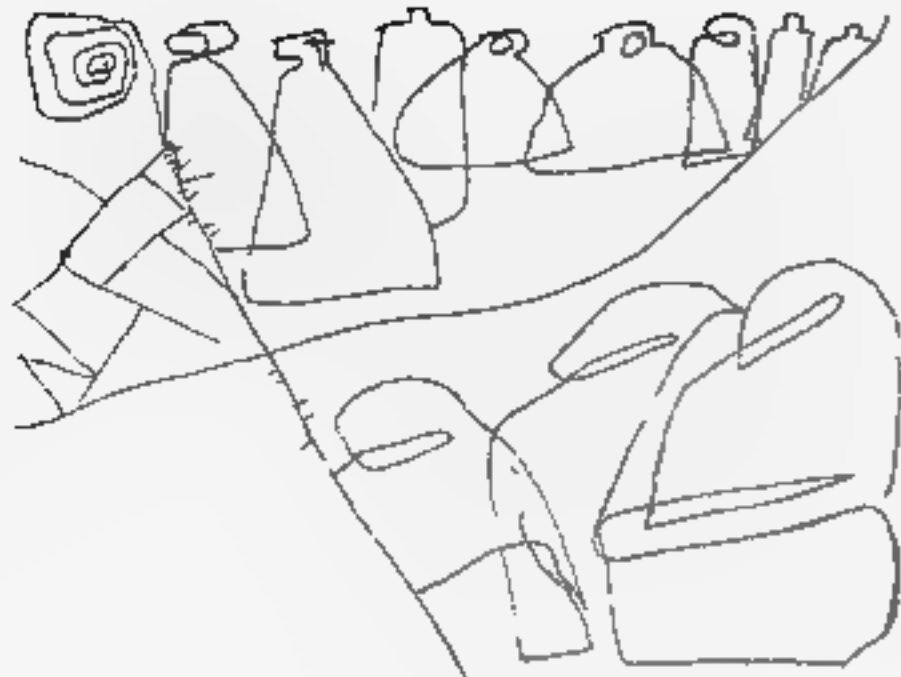


ومن حين « يمثل ثورة يثس على عالم اسديد قصيدته « عودة  
المسيح » التي يقول فيها

« عندما يدور الباري ويدور في المدور المشع . ولا يستطيع أن يصلي إلى  
صوت معلمه لتحل الأشياء وتسقط . ويفقد المركز قدرته على  
الصمود . تنطلق الفرص من عقابها وتنتشر وينساب تيار الأمواج ذات  
الدماء الداكنة . وفي كل مكان بهوى حفل البراءة وبموت غريقاً . إن  
أفضل الرجال يقتفرون إلى الإيمان بينا يحش أسوؤهم يصف العاطفة .  
من المؤكدة أن عودة المسيح آتية « عودة المسيح » لم أكد أنهو بهائين  
لكلمتين . حتى بدت صورة هائلة لروح هذا العالم تخلق لما بصيرني .  
فثمة في رمال الصحراء هيكل له جسم اسد ورأس إنسان . ينظر بعينين  
حامدتين . نظرة قاسية قسوة الشمس .

أحد تحرك لعدديه البطيئين . بينما كل ما حوله ظلال تترنح لطبور  
الصحراء الخائفة . إن ستر الظلام لتسدل مرة أخرى . على أنى أعلم  
الآن . أن عشرين قرناً من السبات الحجري قد أفرعها كابوس صادر  
من مهد الآله المتهتر . أى وحش كاسر هذا الذي حال حينه أخيراً  
بتحريك متاقلاً يحرك ميت لحم بنية البلاد »

وهكذا برز كيف قدمت الفرصى المسئلة في حصر بالشعر إلى  
ماصى عندما برز هذا دعى في وعيه فيعصر من الخوض إلى بيت حبه .  
ثم يدفع صوب عودة مسيح . بعبه ملاد جديد . ينقل تعاد من  
وهذه هي ترومى في بر عالم جديد يعود إليه القيم المصطنعة ثم انظر كيف  
« إنسان شاعر في خصيدوه وقد سطر على الصبغة فاسدت



وطرده من إنجلترا أثناء الحرب الأولى ، وعلى الرغم من شعوره بالمرارة لمصدره كتابين من كنه مخروجهما على حدود اللياقة والآداب العامة فقد ظل محافظا على ثقته بنفسه وإيمانه بمبادئه ، وظل يواصل إنتاجه الفني لمدة وانتاج حتى النهاية ، ولم يشأ البتة أن يترك نفسه بعد هجرته إلى إيطاليا والمكسيك

أن الموت قد كان أثقل من زميله وهذا العالم وإن كان أكثر منها عسقا في فهم مشاكل الحياة الحديثة والتعبير عنها

ولقد مر شعر إليوت بمراحل وتغيرات عديدة قبل أن يسهي به الأمر إلى مرحلة الاستقرار والتساق النسي . فقد عصفت به موجة الآخر عوصف من الاشتراكية والفنق والصباغ والناس . وكادت كل هذه أن تولعه في أزمات نفسية لاختلاص بها . نولا أنه استطاع أن يجعل من تجربته الشعرية وسيلة للخلاص من العذاب وتطهير النفس بعد صهرها على النار المرفقة على نحو ما ينتهي إليه المتصوفة الذين يصلون عن طريق تجربتهم الصوفية إلى الكشف والنقاء

وقد بدأ الموت حياته العبة بالمعجوم على ما رآه في سنى حياته الأولى التي شاهد فيها مجتمع أمريكا المعاصر قبل أن يهاجر إلى إنجلترا . ثم ما رآه من ترمث المجتمع الإنجليزي بعد أن أصبح مواطن . بطانيا في عام ١٩٢٧ . لم يستطع إليوت أن يصبر على حاراه من صور الافتقار والزيغ وحافت نفسه هذا الانحلال الذي رآه يبدى في سنى رواحى الحياة فكثرة كانت أو احتجائية ، ولم يفقه أن يعبر عن الملل والسأم اللذين يعانون من وطأتها رجال ونساء المجتمع الأرستقراطى رغم طاعتهم لهدى الملل من الفضل أحواف

ولعل «أخيلة حب ألفريد بروفر» خير مثال على سخرية إليوت من هذا الصنف من الناس الذين يعيشون أكاديمية كبرى يحاولون إحياء هذا الزيف الذي يملأ حياتهم . والذي استطاع إليوت أن يبرره إلى السطح ، بعد أن مزق عن أمثال هذه الشخصيات نياها . فابك بر جردت هؤلاء الناس عن ثيابهم المصطنعة لم تجد خلفها غير قلوب جوفاء خاوية قاحلة . يقول في قصيدته «الرجال الخاويون» :

نحن الرجال الخاويون

نحن المكتظون

نحن الذين انتضعت أجوافهم عشو فارغ

برغمي جميعا ، بالأسف . كما ترمي حشبة مليئة بالحقش

إن أصواتنا الفارغة عندما يهمس بعضنا إلى بعض .

هي أصوات راكدة لا معنى لها

إنها أشبه بصوت ربح تهب على الحشم

شكل بلا نظام . ظل بلا لون

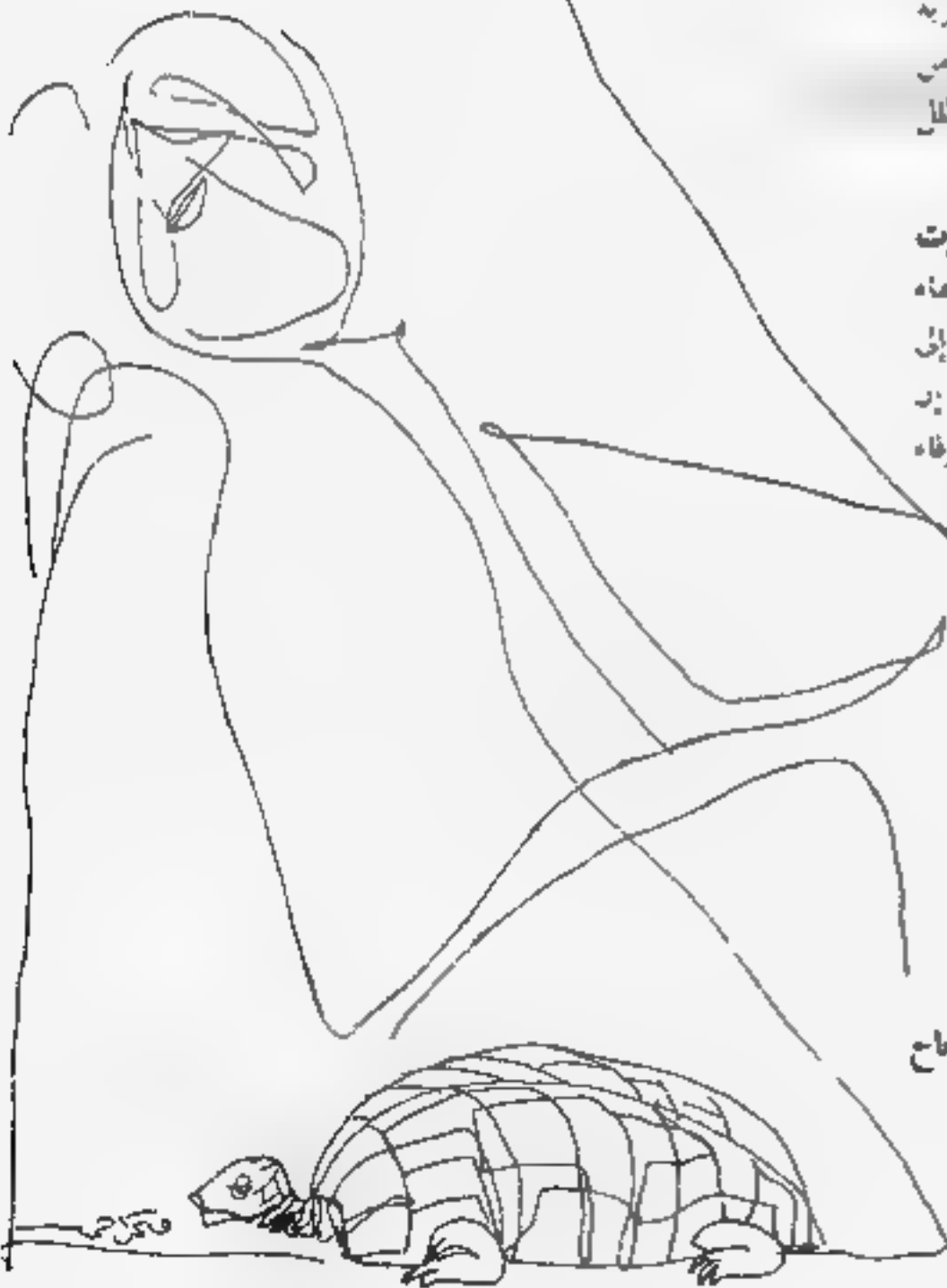
قوة مشلولة . إعانة بلا حركة . أو كالأقدام ليران تمشى على زجاج

مخضب

في قبر مهجور

لما الذين عبروا بأنفسهم مستقيمة إلى مملكة الموت الأخرى .

سبد كرونا - إن جار لهم ذلك - لا كأرواح قوية ضالمة



بل سيرونا وجالا حاوين فارعب

وكنت قد قرأ قصيدة «الأرض الخراب» لإليوت وهي عبارة عن لوحة تأثرية ، كما بصمها سبيلر ، توهم لنا صحراء الحاضر التي غلظها بقايا الماضي وأطلاله الأكثر تماسكا من الحاضر . .

وقصيدة الأرض الخراب قصيدة طويلة تتكون من خمسة أجزاء . وتتخذ من إحدى أساطير الفرون الوسطى أساساً يربط بين أجزاء القصيدة . والأسطورة تحكي قصة ملك صياد كنت عنه الدلة والمسكنة ، وبرت بأرضه وبمسه اللعة فأصبح يعيش في خواء قاحل من الأرض وفي موت وجذب روحين لا يستطيع الخلاص منها

وتمثل قصيدة الأرض الخراب مرحلة اليأس الناشئة من التصدع في ضمير الشاعر ، ولكنها مع ذلك كانت أشبه بنقطة ارتداد في سبيل تطور ، أو قل نقطة تحول أثقلت فيها تجارب الشاعر من اليأس الروحي إلى مشارف الأمل ، فقد ظلت نفسه تتأرجع خلال تجاربه الشعرية ومسرحياته بين الصياع والوجود ، حتى انتهى في الرباعيات الأربع إلى حد من الوصول الصوفي .

وهكذا نرى كيف استطاع هؤلاء الشعراء الثلاثة يمسس وفواشس وإليوت الذين وقعوا في مرحلة الانتقال أن يمثلوا باتجاهاتهم المكونة مرحلة تتم من أهم المراحل في تطور الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ووصفت بين يدي الإنسانية إنتاسا يبرز التناقض بين ما يتصوره هؤلاء من شروط للحياة الإنسانية العامة وبين غايات العصر الحديث وما يتطور إليه من مبادئ وقيم جديدة .

ثم تأمل بعد هذه المرحلة مرحلة أخرى مختلفة عن سابقتها في النظرة إلى الحياة المعاصرة ، وسنستطيع أن نسميها المرحلة التي يحاول الشعراء أن يواظم في شيء من المصالحة ، بين متطلباته وبين غايات العصر وأهدافه واعترف الشعر في هذه المرحلة بما أنكره السابقون ، اعترفوا بعالم الفعل والسياسة ، ورأوا أن مهمة الشاعر ليست في مجرد الفزع من فوضى الأرض الخراب ، وإنما مهمته أن يكشف عن سر الأكذوبة وأن يعمق إلى تحليل العصر الذي يعيشه بدلا من أن ينفر منه ، ثم لا يكتفي بذلك بل يحاول البحث عن الإمكانيات التي تخلق صورة من المجتمع يمكن للإنسان أن يجد فيها حياة عادلة ورجيمة . وعلى القصة من هؤلاء و . هـ أودين الذي ولد عام ١٩٠٧ وتلاميذه أو رفاقه من أمثال ستيفن سبيلر وماكس يمس وداني لويس وقد ارتبط هؤلاء الثلاثة في أدهام الناس بالشاعر أودين الذي يعتبر زميلا أكبر منهم

عن أن ما حدث في إنجلترا قد حدث في غيرها من أنحاء العالم فالمرحلة واحدة وإن اختلف صيغاتها وتأثيرها من مكان إلى آخر

بل ليس الأمر أن تكون قد ارتدت حظيرة عقب الحرب العالمية الأولى ، فكنا يعلم ما أدت إليه الحرب العالمية الأولى من أسرار في الأخلاق الفردية وفي المسوك الشخصية للأفراد ، وطغت على العالم نتيجة لذلك نزعات من التحلل ، وحدث في بعض المذاهب كالفرويدية مبررا علميا لاتجاهها في الحياة والفن والأدب . وكنا يعلم

ما أصاب العالم عقب الحرب العالمية الثانية فقد أدت هذه إلى طمس نزعات أخرى أعظم اتساعا وأشد عمقا من الفرويدية والسيرالية وهي تلك الموجات التي تسمى الوجودية .

ولقد طغت هذه التركة أول ما طغت على التفكير الفرنسي ثم اتسعت بعد ذلك فشملت أرجاء العالم كله

والواقع أن الحرب العالمية الثانية قد أحدثت في ضمير فرنسي والإنسلي أزمة بالغة العمق نتيجة لإحساس الإنسان بالعدم والضعف والاستحقاق الذي صاحب هذه الحرب وكان نتيجة طبيعية لها

عزلت هذه للمشاعر عقيدة بعض المفكرين وجعلتهم يشككون في تراث الإنسانية الروحي كله . وعادوا إلى ما كان للمترددون ولتشككون يرددونه في فن القرن الثامن عشر في فرنسا من أمثال فولتير وغيره من أنه لا حقيقة لوجود الله أو لوجود المثل العليا والقيم الأخلاقية الخالدة

على أن فلاسفة القرن الثامن عشر في فرنسا ، وإن أنكروا وجود الله ، فقد كانوا يرون فيه خرافة ناعمة حتى قال فولتير

«إنه لو لم يكن الله موجوداً لوجب على البشر أن يبتدعوه . وذلك لأن وجوده يحير منعا لعدة مبادئ نافعة لحياة الإنسانية والمجتمع .»

وبإذا كان فلاسفة القرن الثامن عشر قد رأوا في وجود الله خرافة ناعمة فقد رأى فيه الوجوديون خرافة صارة يجب على الإنسان أن يتخلص منها . وسبغت في أعمال صارت أكثر الوجوديين شهرة اليوم ما يؤكد هذه الدعوة وذلك في مسرحيتي «الدياب» و«والله والشيطان»

على أن الوجودية كمدى فلسفي لم يقف انتشارها عند مستوى المفكرين والعلامة الفرنسيين ، بل امتد تأثيرها إلى الأدب والفن في كافة أنحاء العالم ، وزل تأثيرها إلى الشارع ليؤثر في سلوك عامة الناس في الحياة العامة والخاصة . تحاول هذه الموجات الدخول لحيول عميق في قيادة الشر عبر الحياة

والذي يهم قصيتنا الآن من هذا المذهب هو مدى تأثيره في الإنسانية ، وفي اتجاهات الأدب والشعر ، «لإنسان الذي صار في نظر الوجوديين متحررا من تحكم الدين والمثل والقيم المتوارثة بمعنى أن يواحه مصيره بنفسه ، وأن يحقق وجوده . على هدى من الالتزام بموقف معين خارج من إرادته الحرة

ومن هنا جاءت فكرة الالتزام بالمعل ولقرب وسبقا أدبي الوجودي بالأدب المتمم أي الأدب الذي يتحد له هدفا أساسيا ، أو يلتزم بموقف أخلاقي أو اجتماعي محدد من كل حدث فردي أو اجتماعي أو وطني . وبذلك تكون القيمة الجمالية أو الفنية للأدب في المرتبة الثانية بعد القيمة الأخلاقية أو الاجتماعية

وفكرة الالتزام هذه عند الوجوديين قد خلقت لديهم نظرة خاصة للشعر ، فهم يختلفون عن الواقعيين في هذه النظرة ، فواقعيون لا يفرقون في قصبة الالتزام بين الشاعر والناثر ، أما الوجوديون فيرون شاعر يختلف عن ناثر في طبيعة التعبير عن التجارب الأدبية

«الشاعر كما يحدث عنه مازن في كتابه «مالألف» يستغرق في

تجربته ، ويرى من خلال وحدانه ، ويستعمل لغة موسيقية إيحائية يصور هذه التجربة<sup>(١)</sup>

والشاعر في طبيعة نظمه يحدد الموقف وسيلة لرسم الصورة الشعرية على حين يعتبر الناثر الموقف الغاية من كلامه . فالشعراء قوم يتصورون باللغة عن أن تكون مدركاً عقلياً أو مجرد وسيلة لنقل الفكرة

وما كان البحث عن الحقيقة لا يتم إلا باللغة فليس لنا ، إذن ، أن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها .

ويقصده الوجوديون من هذه الدعوة أن الشعر في معناه الحديث لا يتسع لما تتسع له القصة والمسرحية لأن العوالم الخارجية أو النظرة إلى المجتمع ، تتحول عند الشاعر إلى حالات نفسية هذا هو موقف الوجوديين من الشعر

أما تأثير الوجوديين في إنسان العصر فهو أعظم خطراً . فعلى الرغم من أن الوجودية تدعو إلى الحرية والالتزام وتحمل المسئولية . وعلى الرغم من أنها تدعو إلى عصف اليأس العتيق من القيم المتوارثة التي كثيراً ما اعتدت الإنسانية بحجاب الصادق بهذه القيم . وإلى أحياناً ما حولت إلى وسائل للجن والخداع والتضليل والتعطل من المسئولية . يقول بول سران «رغم من هذا العنصر الإيجابي الذي تدعونا إليه الوجودية فإنها من جهة أخرى تشك تبحث إلى نوع خطير من الغلق على النفس بالإسلام إلى الإحساس بعدم وجود معنى للحياة وانشقاق الإنسان في البقاء ، وبالتالي إلى نوع من الصياغ ، كما أن اتساع عملية الخلق التي تقوم بها الوجودية على هذا النحو ، هيبت الذي يمتد إلى فكرة الأروحية ذاتها أمر خطير قد يؤدي إلى فترة بلادة وإعياء طويلة

ولعل أول ما بلغت الانتباه فيها عرضنا له سابقاً أن كثيراً من الشعراء المثقفين ، ورجال الفكر في هذا العصر الحديث يعانون من أزمة فكرية ونفسية تختلف في حقيقتها عن الأزمات التي مرت بالحضارة الأوروبية في أزمنتها السابقة . وليس من شك في أن بعض أسباب هذه الأزمة ترجع إلى طبيعة العصر نفسه ، وإلى ما قُوت به أوروبا من مجازر ، وما عانت من أحداث ، وما عايشته من حروب ، وما حدث ضمنيتها من تصور نتيجة للتحويل الصناعي ، وسيطرة المادة ، وسيادة التفكير العقل والبدلعة في تأليه العلم وتقديسه بل تحويره أحياناً في إشغال الحروب ، وخلق جو من التوتر والتنافس الضخم في سباق التسليح لندري وغير الندري . فكان طبيعياً أن يؤدي ذلك كله إلى خلق هذا الشعور بالقلق منهم المصم الذي استبد بأسان القرن العشرين ، حتى أصبح عرضاً شائعاً وطائفاً مجرماً لإنسان هذا العصر . وكان طمعاً كذلك أن يصاحب هذا القلق إحساساً بعث الحياة ، وانعدام الدافع والمزج لندل الجهد والضمح في عالم قد يباغته الذمار في أي لحظة وإذا أصعبنا إلى كل ما سبق أن طبيعة النظم الاجتماعية الحديثة وما خلقتة من وسائل لانتاج والبيع . وما يرتب على ذلك من ضرورة الموازنة بين الإنسان وهذه النظم ، قد راد من شعور الفرد بالعزلة . وبالح في حجبته منه حياته وضعف شأنه . أدركنا سراً آخر من أسرار هذا القلق المسيطر على نفوس المثقفين في عصرنا هذا .

على أن عاملاً ثالثاً يصنعه الدوس هيكلي في حسيه هذه هو من التي خلقت أزمة الإنسان المعاصر . ألا وهو زيادة سكان العالم زياده معاشته . يقول «لقد كان سكان القرن الأول الميلادي ضروباً كاثنتين وخمسين مليوناً . ثم تصاعف هذا العدد في ستة عشر قرناً على حين أن عدد السكان اليوم - وهو ثلاثة آلاف مليون نسمة - يقدر به أن يصاعف في أربعين عاماً فقط . وترتب على هذا التغير بشري تمزج فظيع في كيريات المدن . وكان من نتيجة ذلك أن ملايين من أطفال لا يعمون شيئاً عن الطبيعة : لا يعرفون كيف يكون القمح في حقوله ولا كيف تكون شجرة الفاكهة ، بل إن ملايين لم يروا في حياتهم بقرة إلا في الصورة

أما النتائج النفسية لهذا كله ؟ أولاً : تصبغ دائرة الخبرة بالطبيعة ضيقاً شديداً وثانياً : يفقد الإنسان شعوره بالانتماء فيحس بالصراع لأنه دائماً في زحمة المدن بعير روابط عميقة بالخروج ، وهذا فهو نحس بالعزلة رغم تكاثر الناس من حوله<sup>(٢)</sup> .

على أن كل هذه العوامل التي ذكرنا لم تحقق في الإنسان المعاصر التوتر والتفلق والعزلة والشعور بالعبث وانعدام الخدوى من الحياة بحسب . بل حنقت إلى جانب ذلك كله عند الإنسان خمس شعور ، بضعب العقيدة الدينية ، والافتقار إلى الإيمان بالله ، دلت الإيمان الذي لا يعني عنه شيء . فإن حاجة الإنسان إلى إشباع عاطفته الدينية أمر لا ينقطع

من أجل هذا كله صهر العث والعتيب والتفرد واللامعقوب والشعور بعزلة والاهتمام بمشكلة الشر . والبحث عن مبررات وأسبابه هي أن تؤمن بأن أزمة الفكر المعاصر هذه لا بد لها - إن جلا وعجلاً - أن يجد على أيدي المفكرين أنفسهم حلولاً ترد المثقفين من أبناء عصرنا إلى صوامعهم . ونعيد إليهم ثقهم بالحياة ، وإيمانهم بالله . ونسكنهم بالحر وحبيهم للإنسان

## هوامش

- (١) أحياء والشاعر تأليف ستيف ميندر ترجمه د . مصطفى مدوي ص ٧١ و٧٢
- (٢) اقرأ الفصل الأول والثاني من كتاب «العصر والشعر» تأليف . يشايفر ترجمة د . مصطفى مدوي
- (٣) الحياة والشاعر ص ١٢٤ ، ص ١٢٥
- (٤) W. B. Yeats. Collected Poems p. 310, 211 London 1952
- (٥) الشعر والشعر - تعطل الذي
- (٦) انظر ماكيه سلاتر في الفرق بين الشعر والشعر في كتابه «مألف» ترجمه د . محمد صبيح هلال
- (٧) صفة روح ص ٢٦٨ تأليف الدكتور ركنى محمد محمود

## في الشعر السريالي

□ نعيم عطية

### «عيوننا ملآنة بالدوار»

«سجناء قطرات ماء ، لسنا سوى حيوانات أليفة تجري في المدين  
بغير حيلة وما عادت الإعلانات المسحورة تشجعنا . ما الملهدي ينادي من  
هذه السمات المتهمة . هذه القطرات المرحمة المهددة ؟ ما عدنا نعرف شيئا  
سوى هذه الجحوم المبتة ، محذوق في الوجوه وتنهيد بمحنة . أفواهنا أكثر  
جفدا من تلك الشواطيء الصائفة ، عياني تدوران بلا هدف ، ولا  
من . لم يعد لنا غير تلك المقاهي التي نجتمع فيها لنشرب هذه للمشروبات  
برصية . هذه الخمور المبرجة . والمصد ملطحة بالقار أكثر من  
الأرصعة التي سقطت عنها بالأمس صلالنا الميتة

ل بعض لأحيان . يحوطنا الريح بيديه الكبيرتين الباردتين ويفيدنا  
في الأشجار التي قطعنا الشمس ، كلنا نصحك ، ولكن ما عاد أحدا  
يخمس قلبه بخلق ، إن الحمى قد ولت هنا .

ما عادت المظلات الرثة تزوب الأوراق المديدة تحت هبات  
ارضية . يجب إذن أن نحقق كفى نحية أيضا هذه اللحظات الصعبة .  
هذه تدمر المرفقة برأينا كنا هيامى بحب شمس نهاية العام .  
والسهول الصيقة حيث كانت مظرانتنا تجري مثل تلك الأنهار المدهمة في  
ظفولنا ما عاد هناك سوى الضلال في تلك العايات التي عمرت من  
جديد حيوانات غير معقولة ، وساعات معروفة

المدين التي لا نريد أن نحيا ماتت . انظروا حولكم لم يعد هناك  
سوى لسماء وهذه لأراضي . الأراضي الشاسعة الخلاء التي سينتهي بنا  
لأمر إلى كراهيها . بأصابعنا نلمس هذه الجحوم الرقيقة التي كانت تملأ  
أحلامنا قبل لكم كانت هناك وديان خصبة : كوكبات من دعاد البقر  
على ظهور حناد ضاعت إلى الأبد في ذلك «العرب القصي» الذي يبعث

بصعير مثل متحجب

عندما تفتح الطيور الكبيرة جناحيها وتطير ، ترحل بلا صبيحة . لا  
توجد السجك الملبدة بدها . تمر على بغيرات ومستنقعات مخصرة . نحى  
أجنحتها السحب الخائفة في طريقها . لم يعد مسموحا لنا حتى  
بالجلوس : على الفور تهب ضحكات ، ويجب علينا أن نمن بصوت  
عال كل خطابانا صارخين .

.. هذا للساء . نحن أثار نعام هذا المر السبي من فرط بأسنا  
قاص . ما عدنا حتى على التفكير فادرين . يهرب الكلام من شفاه  
المتنيرة . وعندما نصحك . يستدير المارة جزعين ، ويهرولون إلى بيوتهم  
راجين

### لا يعرف أحد كيف يحترق

نعكس في بعض النور في الحانات ، في الحملات المشرفة ، في هذه  
اليوت الخفية حيث خلطنا أيامنا . ولكن ما من شئ يحجب لرجاء قسر  
ذلك الصبر الذي ينسكب بطلع على الأسطح السابعة الخالصة صباحا  
تسبحي الشوارع في صمت ، وتندب الحركة في الميادين . أحد المارة  
التمهلين ينسج إلى حورنا إنه لم يلمح عيوننا المآنة بالنوار . ويمضي  
أحونا تُضيق عرصات يدعة الحليب الخمود من أجهتنا ، وتصدد المصاعير  
إلى السماء نائحة عن عداء نفسي

اليوم أيضا ( لكن متى نمرغ إذن هذه الحياة المهددة ) سوف يذهب  
والمشي بالصحاب . وسوف يشرب الأندة دتت : سوف يراقب الناس على  
أرصعة المقاهي .

(عنوان ملآنة بالدوار . شعر نعيم عطية في ديوان «المحول المتعاصي» ١٩٩٩)

يقول أندريه برتون<sup>(٢٢)</sup> مؤسس السيرالية في «إعلامه السيرالي الأول»<sup>(٢٣)</sup> (١٩٢٤) «أحضر ما يمكنك الكتابة عليه . هيئ مكانا تسترحي فيه قدر الإمكان حتى تسبح للذهنك أن يتركز تماما على نفسه . ثم انكب على الكتابة السريعة ، دون موضوع مسبق . أسرع في الكتابة قدر إمكانك حتى لا يتوقف ذهنك عندما كتبت ، أو يتألمك ميل إلى هزلة ذلك الذي صطرت . ستأتي إليك الحملة الأولى من تلقائها ، مادام هناك في كل لحظة جملة طارئة تتوق للخروج إلى العقل الواعي ..»  
الصدمة .

إن مهبها كهذا - وقد سمي «بالكتابة الأوتوماتية»<sup>(٢٤)</sup> - صدمة للمتمسكين «بالكتابة التقليدية» بل إغراض عن كل ما يمت إلى المنطق الاسم بصفة . فالأوتوماتية تساعد كل تصميم سابق وسيرة للوعي على الكلمة ، فلا يكون ثمة انشاء أثناء الكتابة الأوتوماتية إلا إلى دفن الكلمات بغير من اللاوعي .

وبدا ألقب بصره على المصومر المسحولة من «الأوتوماتية» رأيا بعة عربية . ليست هي لغة الخبايا ومرصى العقول ، وإن كانت تخلو طاهرها من النقي . كيف إذن لا يكون مثل هذا المهب تنكرا لقوانين الكتابة الأدبية المعروفة ؟

لعت «الكتابة الأوتوماتية» دورا هاما في «الحركة السيرالية» وقد أعطى اكتشافها للسيرالية لحظة ميلادها . ثم مضت «الأوتوماتية» تمشي العمود الفكري لهذه الحركة . وليس أدل على ذلك من أن أندريه برتون في تعريفه للسيرالية يربطها «بالأوتوماتية» ويقول: «السيرالية أوتوماتية بصفة حادثة ، بغير أمر بواسطتها . سواء بالقول أو بالكتابة أو بأية وسيلة أخرى . من حقيقة العنسية الفكرية السيرالية إملاءات العقل في غياب كل تحكم بممارسه للمنطق ، ويمتأى عن كل انشغال جمالي أو أخلاقي» وقد ظل أندريه برتون يعلق آمالا كبيرا على إملاءات العقل الباطن . وعندما ثار الجدل حول ما يمكن أن تحفقه «الكتابة الأوتوماتية» أجاب بإصرار : «... أنني لا أتوقع كشولا إلا بواسطتها إني لم أكف قط عن الاعتقاد بأن ما من شيء يقال أو يفعل له قيمة خارج نطاق الانصباع لهذا الإملاء السحري»

وليس من الصواب القول بأن «القصيدة الأوتوماتية» حالة من معنى مكل ما يصدر عن الإنسان له معنى ، وكل ما بداخل الإنسان أيضا له معنى . ولما كان الأمر هنا لا يتعلق بمجرد واقعة طبيعية بل بواقعة إنسانية ، فإن يكون للقصيدة الأوتوماتية معنى بمعنى أن يكون لها دلالة مرتبطة بانوجود الإنساني للإنسان ، مهما كانت هذه الدلالة كبيرة أو صغيرة ، جليلة أو خفية .

#### الشمس الليلية

وقد جرى الشعر على المقابلة بين «الصور الداخلية» و «الصور الخارجية» وذلك على أساس أن الصور الخارجية وحدها هي التي تعرض وجودها . ويذهب البعض إلى أن العالم الموجود حقا هو العالم محسوس ، أما العالم لنفوسهم فليس له وجود يستد به . ولكن هذا قول غير صحيح ، فشمس تشرق على الدنيا وتغرب بالصيا آرجاعها ومع ذلك هناك في وضح النهار اثبات من بفصوص الشمس عن أنظارتهم

دون وعي ، ومنهم عشاق متيمون ، وشهداء مناصبون ، ومتصوفون راهلون . وحالمون وعلماء وموهوبون تسطت عليهم لأوهام ، ومهمومون أنفلت كواهلهم الأحرار . وهؤلاء جميعا دون أن تنطق أحاسيسهم ، تمتح في أعماقهم عبور داخلية تقضي وهج الشمس لتفتي بصياء روحية غير مادية . تسطع إذن في وضح النهار شمس ليلية حمرة أقوى تأثيرا من شمس النهار الحلية . وذلك حينما وجد أنس عارفون في حوار داخل مع أنفسهم . ولتلاحظ مارا في طريق مستعرقا في تأملاته إنه في اللحظة التي ينقطع فيها حل تأملاته يتبين أنه قبل ذلك لم يكن حاصرا ما كان يحدث من حوله . كانت العينات مفتوحتين ، لكن الوعي بالوجود الخارجي كان معدوما أو ناقصا

هناك إذن عالم داخل مضمر ، تكن فيه كائنات خاصة به . ومن هذه الكائنات الكلمات . فهذه الكائنات الأثرية الشاعرة غير المدروسة التي تدعى بالكلمات لا يصططعها الوعي في الوقت الذي يريد استخدامها فيه . بل هي تكن ابتداء في قيعان غائرة في اللاوعي . ومن هذه القيعان الشاسعة المحتمة بسبب الانيار بقوى النهار الساطع تتصاعد السحب المتحركة لهذه المادة اللغوية المهاجرة نحو العقل الواعي . ولا تسمنى المنجزات الأدبية الصالحة من فصحات العقل الباطن . فكأن أن الشمس المرتبة لا تنصج المر إلى في التربة العنسية المليئة باليدور الشعة والناصر المدالية ، فإن العقل الواعي لا ينتج محاصيل الفكر إلا بالالتقاء بترية اللاوعي الغائرة في الأعماق بكل بذورها وعناصرها العنسية . أو بعبارة أخرى بكل تلك الكتلة الحية من الكلمات والذكريات والأحلام والرؤى التي تلجح إلى سماء الفكر العديد اللامتنامي من صوف الزهر والخر . ويصر البعض على اعتبار نتائج الأوتوماتية مجرد نفايات ذهبية ، ويستخفون بها كثيرا . على أنه بالإمكان أن يستخرج بالذكريات أيضا ، ولا يعتبرها سوى روائب حاملة من أزمان ماضية ومع ذلك ثبت أن من ليس لديه ذكريات هو إنسان ميت من الناحية السيكولوجية . وهو إذ يفقد الذاكرة تتعدم سيطرته على الحاضر والمستقبل . ومن ثم يحصى رازحا تحت عبء المظهر الفاتل وغير المفهوم لكل الأشياء خبطة به

ثم يحصى المستخفون بنتاج الأوتوماتية فيقولون إنها لا تقدم هادة سوى روائب رهيدة ، بينما الذاكرة مائدة خاصة بالإحالات والمراجع ولكن يرد على هؤلاء بأن الذكري بدورها لا تنحو من نقائص وتصدمات

وقد يبدو الأمر متناقضا للوهلة الأولى ، إذ يقال إن الأوتوماتية ، وهي انصباع لإملاءات العقل الباطن مكمل للمرء حريته ، ولكن هذا الناقص لا يلت أن يفصح عن ملاحظ أن الانصباع في الأوتوماتية يكون لإملاءات داية داخلية ، بحيث تجعل الفرد يغفل من الصعوط الخارجية . وهما ما ينحني بقوة في اللحظة التي تعرض هذه الأوتوماتية على النفس «ميناموزورا» مدهلا وغير معقون لظواهر الوجود . وهذا يؤكد الشعر أن الإنسان قادر على رؤية الحقيقة على نحو غير ذلك الذي تلبس عليه في الوقت الذي تصعبه الحواس تحت السيطرة التامة للوجود الخارجي





### الكلمات والصور :

نخل من التلقائية التي هي محور كل من الحلم والقصيدة الأوتوماتية أما الفرق بين الحلم والقصيدة الأوتوماتية في أن بعض الحلم هو تصور بينما بعض القصيدة الأوتوماتية هو الكلمات .

ومن ثم ليست الصورة هي الأصل في القصيدة الأوتوماتية . وإذا قلنا إن القصيدة الأوتوماتية وصفٌ لصورةٍ بالكلمات فإننا نغفل جوهر هذه الكتابة ذاته ، وهو أنها ليست كتابةً لمصعب ، بل كتابةً أوتوماتية أولاً وآخراً . ولكن ليس من غير الممكن على أي حال ألا يتحقق التلازم بين الكلمة والصورة في بعض القصائد الأوتوماتية إلا أن ذلك يعتبر من قبيل الاستثناء الذي ليس بلارم أن يتحقق دائماً . ومن الخطأ أن الإملاءات اللفظية التي يتجها الشعر الأوتوماتي تتضمن تحييط من الكلمات والصور . وإنما يمكن الخطر في أن تكون الصور مرئية بشكل مباشر ، لأنه متى نسبها الدهن بوضوح تام ، صرف الاستماع بها الانتباه إلى الرواسب اللفظية المستخرجة وثباتاً من خيالب الاشعور وري أنصاب الانبهار بالصورة الذهنية بالقلم أيضاً ، فيحتل الصوت الداخلي ، كما يحدث أمام الصور الساطعة للعالم الخارجي .

إن كلا من لوتريامون وريمبو ( ١٨٥٤ - ١٨٩١ ) لم يراندهما عند إلى وصفه ، فقد اقتصر على الإنصات في الأروقة الصامتة للصوت المحمول الذي أمل عليه كلمات قصائده . وطوال الكتابة لم يبين أي مساهمة مصور قصائده ، كما لا يبينها القارئ عند قراءتها لأول مرة . ويقول أندريه بريتون إن العمل الشعري بالنسبة للشاعر الحق في أول الأمر مجرد صوت يجرى بالكلمات المملة دون أدنى توقف عند المصاميم التي تحتويها الكلمات . وقد بدلت الأوتوماتية « السمعية » لأندريه بريتون خالقةً لصور شعرية أكثر إثارة للإعجاب مما تقدر الأوتوماتية « البصرية » على حلها .

والصور التي يمكن إدراكها بصرياً تعود للإصنام إلى « النوعي » الذي يستوعبها سريعاً ، بينما تظل الكلمات ذات صفة إيحائية ، بمعنى أنها لا تلمحها الحيا إلى الوعي بسهولة ، مما يتيح « اللاوعي » أن ينساب إلى الوعي على مهل .

ويمكن أن نسجل شياً ملحوظاً بين الكتابة الأوتوماتية والأحلام . محاولة العياب أو اللاحضور التي تنصف بها ممارسة الكتابة الأوتوماتية . تقريباً كثيراً من عملية الحلم ، ولكن يحد من المسارعة إلى القول بأن الكتابة الأوتوماتية ليست مجرد حلم يقطعه بصاحبه القلم بالكتابة . إن بعض الحلم لمدى ، ولو كان حلاً من أحلام اليقظة ، وبين الكتابة الأوتوماتية تارفاً جوهرياً مؤداه أنه في الحالة الأولى تنتمي الطاقة المحركة إلى « الصورة » بينما تكون الطاقة المحركة في الحالة الثانية هي « الكلمات » ، فالكتابة الأوتوماتية تؤدي بالكلمة بينما الحلم أداته الصورة . صحيح أن الأحلام يحدث أن يُنصَح بالكلمات ، ولكن هذه الكلمات لا تعبر بالنسبة للحلم سوى تدخلات مؤقتة وعابرة تعود الصورة التي هي لخدمة الحلم وسداه إلى جريباته . وإذا كان تحليل بعض الأحلام قد أبان أيضاً أن تتابع الصور فيها يفوقه في الغناء لعب الكلمات . وهذا أمر طبيعي لأنه لا توجد في « حق اللاوعي » حواجز فاصلة بين الوعي الأوتوماتية . إلا أنه أثناء الحلم يتصرف انتباه الحالم أساساً إلى الصور ، ويكون سبب انجذابه إلى متابعة الحلم هو اقتنائه بتناسقها .

ومن ناحية أخرى أيضاً ليس ثمة ما يمنع من أن تغطى الكتابة الأوتوماتية بآلة من الصور ، فهذه الصور تشبه بلا نوع من الأخطبوط لدى تشقه الكلمات في ظلمات الأحقاد . ولكن يجب أن نلاحظ أنه في هذه الحالة تكون الكلمات هي الطاقة المحركة للصور .

ولكن هل يمكن أن تكون الكتابة إحصاراً للحلم ؟ ليست الكتابة الأوتوماتية محار إحصار للحلم . فأت عندما نحكي حلماً تنقل ، ونلترم حرميه مما تنقل . وهذا ليس من التلقائية في شيء . فالإحصار للحلم ليس سوى محاولة لإعادة البناء والتركيب وفقاً للقواعد التقليدية في الكتابة . وعرف بين أن نحكي حلماً عن طريق استرجاعه وتذكره ، وبين أن تعيش هذا الحلم . ومما كانت الفترة الفاصلة بين الحلم وحكاية وحيرة ، فهناك على الدوام فجوة رمية كمية بالتأثير على كمال التودج المقبول . ولذلك من كان « أدب الأحلام » طريقاً وحيداً بالاهتمام . وهو ما جعلته السريالية . به الكتابة الأوتوماتية أيضاً . إلا أن التفارق بطل قائماً بين « معيشة الحلم » و « رواية الحلم » و « القصيدة الأوتوماتية » و « رواية الحلم » .

ومعاد ذلك أن الشاعر ساعة متاعته إملاءات الصوت الداخلي لا يتوقف لإعطائها تفسيرات . إنه يكتب ما يُملَى عليه حسب ، وسرعته نحو دون إمكان التوقف لإعطاء التفسيرات ، وتكمل للدق اللغوي أن يتجهز كاملا . ومعاد ذلك أيضا أن المصامين التي تُنسب للنص الأوتوماتي والصور التي تُستَظَم منه ، تكون لاحقة على خروجه إلى الحياة . إنها تفسيرات يجريها المدرسون للنص ، وقد يختلفون فيها بل إن النص الأوتوماتي قد يبدو بعد ولادته غريبا على صاحبه أيضا ، فيصف منه هو نفسه محولا تفسيره .

### الرسالة للملأة

يتحل العقل في الكتابة الأوتوماتية عن دوره كمنصفاة . ويقتصر على تلقى ثمار «الأوتوماتية اللفظية» ، وهذه «المادة اللفظية» المستحصل عنها أن تظهر - على ما يبدو - إلا في شكل مهوش ، ولم يكون بدات معنى لزاما ، ولكن الكلمات ، حتى وإن بدت بما تحمله من صور ومصامين غير متجسدة ، تثبت واحدة إثر أخرى ، كما لو كانت عملاء من صوت مائل في الأعماق . وتبدو صحة استخدام كلمة «الإملاء» في هذا المقام أيضا من أن الكاتب لا يبحث عن الكلمات التي يكتبها كما يحدث بالنسبة لمناهج الكتابة الأخرى ، حيث يتحسس الشاعر الكلمات ويتقن منها ما يقدر صلاحيتها لفصيحته ، بينما يتعدى هذا الانتقاء والتقدير بالنسبة لتجربة الكتابة والأوتوماتية . فإن السيربالي الذي يكتب تلقائية إنما يسجل رسالة داخلية عملاء عليه ، ويقتصر على إيادها بملأها على لورق .

وإذا حذفنا التفسيرات الميتولوجية والحرفية التي تفسر مثل هذا الإملاء بتدخل «ربات الفنون» أو «الجان» لإملاء الكلمات من الخارج على بعض شعراء ، فإدراكه يكون مدلول مثل هذا الإملاء ، مادام ليس ثمة من يقوم به ؟ يجب أن يصح في الاعتبار أنه لا نحى وراء ظاهرة الإملاء والتلقى في الكتابة الأوتوماتية أية كبتة موجهة ذات استقلال عن كاتب هذه الإملاءات . ويقتصر الأمر كله في وجود وظيفة للدهر ليشري ذاته من شأن استخداماتها استعراج الحرون اللغوي في مجامل العقل لدهس .

### احتمالات الإخفاق

وتواجه ممارسة الكتابة الأوتوماتية مصاعب جملة تتوقفها عن الوصول إلى المرض الأولى منها

فأولا : كيف يمكن أن يحول النزعة إلى تجسيم ما يقال في صور ؟ كيف يمكن أن يمنع انزلاق السمع إلى بصرى ؟ ربما كانت الإجابة على ذلك في زيادة سرعة إجراء التجربة حتى لا يشفى لخلق الإملاءات اللفظية أن يستجمع أعماسه فيعود لإلقاء النظر إلى ما نطق به . وبذلك يبقى للكلمات أكبر فسط من النقاء والتحرر من آثار الرغبة الإنسانية الملحة في تجسيم الكلمة وإحالتها إلى صورة أو معنى . إن هناك إذن حكما يحرص على شاعر الأوتوماتية وهذا مؤداه إلا بليتص إلى النوراء كي يرى صائه ، ولا استحبال عمودا من الملح كأمرأة لوط ، أو فقد مثل لورقيه حيث مرة أخرى

قائلا : إن الصوت الداخلي قد لا يبلث أن يتعز ويحتشد سواء ، فيعبر بحري الدق اللغوي عن اتجاهه الأصلي ، بينما من الأهمية بمكان أن يُختمى الصوت الداخلي من النيس الذي يعكس عن مكونات الحديث المُسَلَّى . فإذا توقف الصوت من تعكك الوثائق المحكم لمعطاة الأوتوماتي المتشغل في امتداده ووحده . فإذا عاد الصوت للداخل إلى لإملاء من جديد فقد عصى حارجا إلى دائرة إرسال معبرة عن الدائرة الأصبية ومصاراة أخرى فإن استمرارية الدق الداخلي تتأثر بأقصر وقعة مما يمتنع أمام حدوث التبدل . وقد يحدث أيضا أن الصوت الداخلي يردوح . فيملأ في الوقت ذاته بشرطين متضادين من امكلمات المتعاقبة . ويصيح من الضرورى المتعاقبة بينها . وقد يكون من الصعب التقطع بأن ما وقع عليه الاختيار يعتبر امتدادا للصوت الأول

وهكذا تبدو العقبة الكبرى أمام الكتابة الأوتوماتية ساعة أن تكون إراء عدة إملاءات مثل نجوم متناثرة . ويحد الشاعر نفسه عرصة للصباح في هذه المنطقة التي تسودها الموصى . وتعتبر حالة التبدد القصوى إقبها فريدا يجب على العقل أن يختاره ويتعداه . ولأن كانت «الددة» قد وجدت انتصارها في وصولها إلى هذا الإقليم المكسو بالأحراش والبياتات الشائكة ورصها الخروج منه ، وقد كان في ذلك هبتها أيضا ، فليس بإمكان الفن أن يجبا في الفوضى إلى الأبد . وهذا ما تبيته السيربالية فكتب لها الخلاص

ونخلص من ذلك إلى أنه ما من مورد واحد في اللاوعي ، ولا من إملاء دخل أوحده ، بل هناك على الدوام العديد من التيارات التي تثير أمواج متدفقة من الصور والكلمات تتنازع الخروج إلى العقل الوعى . والعقبة الكبرى في وجه الشعر الأوتوماتي هو في هذا التعدد بدى لا هبة له وفي صعوبة الانتقاء . كما لا يكتفى إعلان المبدأ وطرح الدعوة بل يجب التدرب على النقاط الإشارات الداخلية لأصيلة . ويجب بالأخص الإعراض في هذا الصدد عن كل ما يمكن أن يفسد التجربة بسبب التطلع إلى الانتصارات الرجيمية

ولا ينكر أندريه برنتون أن السيربالية عرفت الكثير من الفصائل الأوتوماتية المصقة ، كما عرفت العديد من الفصائل الأوتوماتية المصطمة أو للزيفة أو التي قبل أصحابها حلولاً مبشرة بإدخال التعديلات المناسبة على نصوصهم حتى تتلاءم مع وحي قرائهم ، فاقسموا بذلك على تشويه ما بعده تشويه لفكرة القصيدة الأوتوماتية . وقد دفع كل ذلك أندريه برنتون إلى أن يعلق على القصيدة الأوتوماتية بأنها ستمثل في تاريخ الحركة السيربالية تجربة لم يحالمها الحظ ، لا لعب فيها بدنها ، بل سوء ممارستها ، وذلك ربما لسهولة البادية والمخادعة

### طلب اللون من الوعى

إن الحكم على القصيدة لأوتوماتية ، كأية تجربة أدبية ، هو مبالغ ما تعلمه التجربة . ولكن ما كان أشد تهديدا هذه التجربة هو رفض أندريه برنتون أن يصح القواعد الأصولية التي يجب أن تقوم صلب كتابة الأوتوماتية

عقد أحدث من «الاستغانية» و«الانعكاس» عن المنطق المأبوف طريق  
إلى استعادة «الملكات الخفية» التي فقدها الإنسان انحصار بسبب  
استحواد الخارج الباهر على حواسه ، تلك الملكات التي سبق أن  
مورست قديما في «السحر» و«العرافة» و«النسوء» وكل ما هو مهيمن  
مخلف بالعموص والعيبة ، وذلك من أجل اكتشاف تصدعات نغمة  
في الذات الإنسانية ينسج من خلالها الإطلال على حيوات أخرى وعلى  
صوت هذا بين ما يعيه بريتون «بالعموص» و«الوصوح» في الكتابة  
الأوتوماتية

وكي تمضي التجربة قدما هناك إجابات أفضل ، يجدها في كتابات  
بريتون ذاته . فهو يقول في إعلانه السيرياي الثاني ( ١٩٢٩ ) إن من  
الخطأ أن يترك الممارس لتحرية القصيدة الأوتوماتية قلعه يجرى على الورق  
دون أن يكثر أدنى اكتشاف بما يدور حقا بداخله . وبدلت بين بريتون  
عن التجربة الأوتوماتية كما يتصورها صفة التكاسل العقلي . فهو يدعو إلى  
فتح العينين جيدا على ما يجعل الكتابة الأوتوماتية مهمة وينادي بضرورة  
وضع مقومات اللاوعي تحت الملاحظة والكشف عن حقيقتها . وبعبارة  
أخرى ، يتعلق الأمر هناك إذن بالعودة إلى إدراج الوعي في العمبة  
الثقائية . وإذا كان الوعي يظهر هنا من جديد ، فليس ذلك من أجل  
العودة إلى استبداده السابق ، فهو لا يتدخل الآن من الخارج كي يفقد  
على هواه معطيات العملية الأوتوماتية ، بل إنه يتحد مكانه في داخلها  
كي يساهم في انصباغ الإملاء وينتجق من سلامة الجري الذي يمضي فيه  
الدفق الداخلي من أعماق الأعماق إلى الخارج . ويتضح من ذلك أن  
الكتابة الأوتوماتية ليست تعبيرا بالمصادفة عن اللاوعي بل هي صورة  
حديثة للتعاون بين اللاوعي والوعي . وليس في ذلك ترجع إلى نسيم  
العقل الواعي مقابل التجربة الثقافية بحيث يتحكم فيها ويفقدها بفوقين  
المطلق الخارجي ، طالما أن العقل الوعي إما يُدْرَجُ في التجربة  
الأوتوماتية كعامل ثانوي محسوب ، ويمنح عيبه جيدا كي يدرك  
للمستقبل ماذا يجري في الأعماق المجهولة محسوب . وبدلت يتحرك العقل  
الواعي في إطار التجربة الأوتوماتية وليس من خارجها ، وتحركه لا  
يكون على حساب التجربة بل من أجل سلامتها فحسب

ويرى ميشيل كاروج أنه ليس هناك في الواقع «قصيدة عقلانية»  
تماما من ناحية و«قصيدة لاهضانية» تماما من ناحية أخرى . هناك حد  
بوعاد من الكتابة متصارمان ، ولكن في النوعين يوجد الوعي واللاوعي  
معاً . في الكتابة العادية لا مفر من أن يجد الشاعر نفسه يستند أشياء من  
اللاوعي أود أو لم يرد ، وإن كان يمود محصنها لصواب خارجية  
جمالية أو مبدعة أو أخلاقية . وفي الكتابة الأوتوماتية يتسم العقل الباطن  
القيادة . ولكن ليس ممكناً ألا يتدخل لعقل نوعي على به حاد  
وإلا لبقي خطاب اللاوعي غير مسموع ولا مقروء . وفصلا عن ذلك  
فإن التجربة الأوتوماتية يصاحبها كهدية مخنوم نماذج منحوصة تفردت  
وظائف جديدة في العقل الواعي . إن الوعي حاصر ولا شك حتى في  
الحلم . طالما يستطيع الخاطم أن يتذكر تفاصيل حلمه بعد استيقظه  
وباختصار . يجد أن ما بين الوعي والكتابة المذكورين من اختلاف يربط



وسوف يرى الآن كيف تناول التفاد والدارسون بعد بريتون التجربة  
لأوتوماتية وبعضوا عنها العبار مبددين الكثير من العموص الذي لاسها  
وكاد أن يودي بها وفي مقدمة هؤلاء الدارسين الفرنسي ميشيل  
كاروج

دأت مرة كتب أندريه بريتون يقول إنه لو حدث وأنت تستمع إلى  
إملاءات الصوت الداخلي أن وفدت إليك «عبارة على غاية من  
الوضوح» فأعلم أنه لابد أن ثمة خطأ وقعت فيه ، وعليك ألا تتردد في  
حذف هذه العبارة ، وإقصاء كل ما تلاها . لتعاود الانطلاق من نقطة  
حرية أخرى . إن بريتون قد أتى إلى معيار لتقييم القصيدة الأوتوماتية .  
وهو رفض العبارة التي على غاية من الوضوح . فهل هذا معيار يلقي  
لقبول ؟ يقول ميشال كاروج إنه يجب أن يصح في الحساد أن هذا لا  
يعني رفض كل وضوح مما كان معده . والتسلط بالعموص للذات  
العموص فهذا من الوضوح مالميس صحالة ، ومن العموص مالميس من  
أعماق اللا شعور . ولهذا فلا يجوز أخذ للميار الذي أتى به بريتون دون  
تعميط ، بل يجب ربطه بالمبادئ الأساسية التي قامت عليها السيرياي :

الحائط الذي يفصل بين عالمي الليل والنهار. إن قيمة هذه «الظلمة» المصنعة، - في نظر ميشيل كازوج - إنما تتجلى في الرضاء الذي تنسم به<sup>1</sup> للعاني التي تُستخلص رويدا رويدا من سبيج المصور الشعرية التي تبدو للوهلة الأولى غريبة ومتافرة، لأنها تعبر عن الروابط الخفية بين الإنسان والوجود.

وإذا استقام معنى الفصيلة الأوتوماتية على هذا النحو أمكنها ألا تظل رغبة الحركة السريالية ، وامتدت إلى أعمال كتاب آخرين معاصرين . إتينا نجدها مثلا وعلى الأخص عند الشاعرين جورج شاداد ، وصمويل بيكيت اللذين تحمل صفحاتهما يملأان الصوت الداخل ، وعند يوجين يونسكو الذى يجاهر بأن « الإنتاج الفنى لا يجب أن يكون نتيجة تفكير بل أن يكون هو الفكرة تكشف بذاتها عن ذاتها » فكتبين أن الكتابة الأوتوماتية من أساليبه ، ويقرر أن الثورة السريالية قد توصلت إلى الأوتوماتية التى لا غناء عنها لأى فن كبير ، إلا أنها لم تكثر بأن تحقق توارثا أريبا بين الأوتوماتية وصفاء الذهن ، أو بعبارة أخرى لم توفق بين نتائج العقل الباطن ونحكم العقل الوعى . إن الكاتب الخلاق - فى نظر يونسكو - يجب أن يكون لديه مزيج من التلقائية والتألق الذهني . إذ يجب أن يسمح للأموح أن تتدفق خارجة ثم تأتي بعد ذلك عملية الضغط والقوم والانتقاء .<sup>(4)</sup>

**المحور الرابع**

للجزيرة المجردة، ١٩٤٥ و، المحيط السرى، ١٩٤٦ و، ألفيد، ١٩٤٦ و، آلاف  
النهار واقليل، وقد نشر هذا النوبان بالقاهرة عام ١٩٤٩ و، أمان، ١٩٤٩ و، بلا  
جبارت، ١٩٥٣، كما نشر مبرور حسانات طبعة من الشعراء، هجوم أبوسير، ١٩٧٧ و  
دوتريامون، ١٩٤٦ و، وليام بلنت، ١٩٧٥ و، بودليز، ١٩٣١ و، رنسيو، مقال من  
الشعر، ١٩٥٠

(٧) أنشأه يريغوي Andre Berton مؤسس ومنظر ودينامو الحركة السريالية ولد عام ١٨٩٦ وتوفي عام ١٩٦٦ درس الطب في باريس إلى أن التحق للخدمة العسكرية عام ١٩١٥ فاشغل بعدة مراكز كالأخصائى النفسية والعصبية والتحق بالبحر إلى دراسته أعاد سيجموند فرويد الذى أثرت به في عام ١٩٢٢

وكشاعر وروايل وكاتب مقالات وصحفي مشرق فليب سور الكثر من الأعمال منها:  
عن النورام اتلمه إلى السملية ومن أعماله الشعرية ومنصب الأحياء لكاتبه ١٩١٧ و  
دوردة الرابع ١٩٢٠ و هناك محيط ١٩٣٦ و الأعمال الكاملة ١٩٣٧ و درساته

[illegible]

وقد حث السريانيون على الوسيلة التي توصلهم إلى إسعاد هذه الآثار الخراب  
فوجدوا مرتبة خصبا هي البلاشون أو القش الأبيض حيث يوجد صوره الأشباه على نحو  
عام من صيد . وتزدهر أيضا ناهيا عن عائد آخر غير عاد الواقع . فإذا أخذ الضان أو  
الذهب على عتقته أو يستكتب محامل هذه العالم موجوداته و بطنه والزمان وضبطه  
فإنه سيقدم للجمهور شيئا أو أيا جديدها عما يشتر في الناس المدخلة المظنونه وحسب  
لاستطلاع الخروب فيه تعرضت به إلى مناقشة الدم انواقني اعجب به وعدم الاعتداد  
في حبه لمجرد صفات توا. نوعا جيليا بعد جيل كجنت هامة في راجع الفصل الذي  
تخصصناه لدراسة القادة والسريانيه في مؤلفات حصص الألوان ، الضاد هي هيئة  
الكتاب عام ١٩٨٠

[illegible]

(٤١) Echique mathématique كان يمكن ان نطلع على هذا البيع من الكتاب « الكتاب النظائلي » او « الكتاب المصرية » ولكن كلا من « التلقائية » و « الصورية » لا تغطي تماما حقيقة هذا البيع . وهذا اثرنا ان نكتب الترجمة « الكتاب الأوتوماتيكية » لأن ذلك أصبح مصطلحا يأتى على الترجمة . مثل « السريالية » ، « داتا » ، كما ان هذه الكتابة تطوى على حتمية وعلمية . فانك لو لا تتابع خبرها . ولعلنا سوف نرى هذا المخرج مصممة . ولما اكتشفنا اكتشافا لهذا كثير في عمق الكندية ، بل وفي عمقه اذالة الوجود الاساسي .

وكي تبرزت الأورثية ، في مجـ الكتابة ، ظهرت أيضا في مجال التصوير  
قد جرى في هذا المقطع الفنان المصري تقي الدين جابر في المرسوم عام ١٩٩٩ ودمج مع  
عدد التدرسية نموذجاً من أجناسه من حيث الأورثية ودمجها معاً

• المخطوطات المفقودة : ١٩٢٤ و «الذئاع الشرس» ١٩٢٦ و «مقدمة للجندل حور الفصيل  
الباقى من الفسقة» ١٩٢٧ و «ناديجا» ١٩٢٨ و «عطاء الشراء» و «الطرس» نسف  
السر ١٩٣٢ و «حافه النهر» و «ما السيرة» و «حور اللام» ١٩٣٤ و «لح  
هوت» و «انصر نرجع بالنجوم» ١٩٣٧ و «أكل ١٧» ١٩٤٥ و «مارسيت  
صاحبة النصارى» و «الفرقة دخل ساعة الخياط» و «قصائد» ١٩٤٨ و «حالة تليس»  
١٩٤٩ و «مفتاح المصنوع» و «محاوالت» ١٩٥٢ و «الحسن البحري» ١٩٥٦ و  
النهر وحلله» ١٩٦١

(٣) من الفادية إلى السريانية - جلس منصور - ولده - خلال الحرب العالمية الأولى وقد استند به الياس - وأمسى - إلى أن كان خيس - عدم - هذه انطلقت الحرب في فمهاها المحبون بحيلة كل ما جاهد النفس من أجله إلى كومة من الخبال - ومن ثم هرب جماعة من الفادي والأدياء - بعد من رد الفعل الخوف من ذلك الباب - الفاديون للإساقية - فأبوا - مذهب - في الألف - أو - الأديب - سافر - من كل شيء غير مؤمن - من - واعتبر على - حركتهم العديدة هذه - الحركة الفادية - وقد رأت هذه الحركة الخوف في أجد مقاهي - يورخ - سويسرا - ليلة الثامن من فبراير ١٩١٦ على أيدى جماعة من الفاديون والكتاب في مقدمهم الشاعر الروماني الأصلي قريشيان قزاق ( ١٨٩٦ - ١٩٦٤ ) الذي درس أبحاثه في كتاب قاموس - وبعد أول كلمة وقعت عليها عيناه سماها بالحركة الفادية - وكانت هذه الكلمة - « ادا » - وتعني بها نهمه - الحضان الحسنى - ونشر إعلان الحركة الفادية مسجلا أنه - ليس للنس والأديب - الأهمية التي كنا ننسبها - نحن فرسان الحبال منذ قرون - ونخلص - من أن - هناك جملة من أسباب تنسبها خطأ - في الفادية - وهو أن نكتب ونكتب

ولد قدير بعض الفنانين والأدباء الكبار في ينسحبوا إلى الحركة القومية بعد أن  
ونكب ما يشاء من انفسهم بها بخصوص في دروسهم الخاصة وقد وجد كثير من الشعراء في  
القومية فرصة نادرة للتعبير عن طموحاتهم الفنية . إذ لم يكن من الصعب أن يضمن إليه  
والأدباء ولكن عندما تراجعت الحركة وجد هؤلاء أنفسهم ينحطون على شواطئ منظمة  
أما القبة المرمومة من الجملة من أمثال فرانسيس بيكيا ( ١٨٧٩ - ١٩٥٣ ) و جيمس  
( ١٨٨٧ - ١٩٦٦ ) ونوي الراسون وسوبر وريوت فقد تطوعوا إلى سلك في الحركة  
أحياءه وهكذا نجد حركة «اللاي» و «اللافت» التي هيبت لتدفع الفنون والآداب على  
سبيل نهاية طيبة بأن صارت نفسها . وفي عام ١٩١٩ - جاء تروا إلى باريس للاستقبال  
عناصر جديدة من الجماعة المشرقة على تحرير مجلة «أوب» والمشكلة من تروا وريوت ومن  
شعراء نوي الراسون وول ريمون وويليب وسوبر وغيرهم . واشترك معهم في مناقشات  
صاحبة . وفي عام ١٩٢٢ استخدم الشفاق بين تلك الجماعة وبين تروا فانشق عليها لأنه  
فصل النحل عن نحره الذي وصل إلى حد الموضوعية

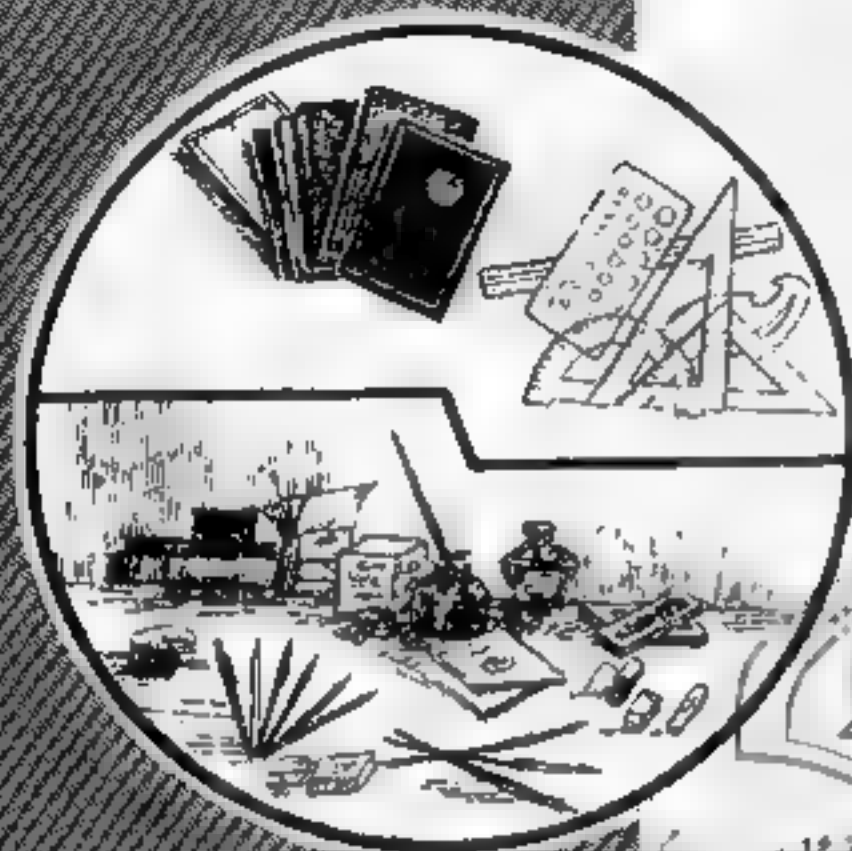
وكي كلاً من الفن والأدب لا يمكن أن ينفصل عند الحد السليمة التفسيرية بل لابد له من الانتقال إلى صور جديدة وقد وقع برهون وفاته بحلال العالمين ليتبين إلى أن يسر حركة منه أدبية جديدة أخذت عن الدافعية لا معقولها وأصابت إليها الفروع إلى اكتشاف بعض الأسس كإدراك الفن والأدب وتطوّر ما كانت الدافعية صرعة بكمال تطوّر في ثابها على بدو تدهها وثلاثية كانت أيضاً خطوة ضرورية في السريالية التي بُنيت على خصائصها لقد كانت الدافعية امتحاناً للفن . وسأولاً مريراً عما إذا كان شيئاً ثابها شيئاً



الشركة المصرية للورق والادوات الكتابية روى



الحائزة على  
كأس الإنتاج  
فلاش سنوات متتالية



يسرها أن تعلن عن توزيع  
مختلف الأصناف الدوائية  
وبالأسعار الرسمية  
ومن أهود الأصناف

\* تليفزيون ٢٢ بوصة لو كمبر تخميصا التليم فورا  
\* مراوح مكتب ويحامل التليم فورا  
\* اثاثا شاملا \* مكاتب حديدية \* مكاتب مستوردة  
وخزائن حديدية \* كشكول حرواوات كتابية  
وهندسية \* ورفوف كلك ورسم  
\* ورفوف كتابية وطباعة  
\* اقسلام حبر جاف ورصاص  
\* حبر رومني الفبا حبر  
\* المنتجات الورقية المختلقة  
بلوك نوت • فلوف • اجهزات  
طبع تجاري ... الخ

## الورقة الخام

بیاع بہت حیرانگاہوں

● **فروع الجيزة** **شارع مراد**

● فیض ستانہ درہ ستیش پوری شایع عبدالقادر شریفی

● فرج ناصيبیان ناصیه شاهی شریف و ۲۶ یولیو

● **فرع جمانس** شايع الجورعة الجديدة متفيع من قهر النيل

الوصف البحري

الوجه القباي

۱. فردی و جمعی

بمختلفة فروع الشركة بما فيها قطاعات :

١٠٠ ١٠١ ١٠٢

القاهرة : ٣ شارع شريف

الإدارة العامة : سويتش : ٧٥٦٥٣٨ = ٧٥٦٤٧٧

تعداد : ۸۰۳۷۸۵

الاسكندرية : شارع طلعت حرب



# الشیطان

## بين العقائد والمستون

### دراسة مقارنة

قبل أن العقائد مثل في أخريات حياته عن العمل الذي يعر بان يتركه للأحياء من بعده فأجاب : « ترجمة شيطان » وقال طه حسين عن « ترجمة شيطان » : « لست أحنى عليكم أنى قرأت له القصيدة لن بنفسى إصعاقى بها وقد أفرزها عشرين مرة أو ثلاثين راسبب في ذلك أنى أجد فيها كلها قرأتها معنى جديدا . أو معنى جديدة . ثم هذه الطرافة المدهشة وتستعجبون أن ليحتوا من مثلها إلى الشعر القديم فلن نجدوا لها شيئا »<sup>(١)</sup>

وعن القصيدة نفسها يقول الدكتور زكي نجيب محمود إنه لا يشك « لحظة واحدة في أنه لو كانت هذه القصيدة قد نظممت بالانجليزية أو الفرنسية . وأحدث موضعها من تاريخ الأدب الأوربي لما ذكرت تلك الآثار ( الأرض البياض والبيوت وأضرابها ) بشر في أعقاب الحرب العاجية الأولى ) بما فيها من طابع مشترك . إلا وتذكر في طبعها قصيدة العقاد . لأنها مطبوعة بالطابع نفسه عسرا وعمقا وانساعا وانطوائية تزدري أن تتوجه بالمخاطب إلى عامة القراء فهي وحيدة برعها في الشعر العربي كله . وهي آية فريدة تستطيع أن تجمع حروفاً عيوط عصرها كما هي الحال دائما بالنسبة إلى الآثار الأدبية الكبرى . فانظروكم قبل عن « الأرض البياض » وكم قبل عن « بوبسير » من حيث هما قطبان يدور حولهما أدب العصر فهكذا كان ينبغي أن يكون لأمر بالنسبة لقصيدة العقاد « ترجمة شيطان » و أن حركة النقد عندما سارت عن بصيرة وعلى هدى »<sup>(٢)</sup>



عكاه أو انتظرف كنون في من مثالا  
عجبت من إبليس في تبه  
وعبث ما أظهر من بينه  
ناه على آدم في سجدة  
وصار قوادا للمريسة  
أو كينى شل المشهورين  
إبليس خير من أبيكم آدم  
ففسيسو بامعشر الأشرار  
النسار عـرد زـاـجـة  
والطبي لا يسمر نحو البار

وحق أن « ترجمة شيطان » من بين مثاب « القصائد » التي تركها العقاد . حرر عملا شامخا منفردا ليس له شبهة في سائر دواوينه لا حتى ولا في سائر دواوين الشعر العربي التي نظمت قبلها . وهذا المنهج عتدح في وقفة وفي نصير . وخاصة وأن تاريخ الشيطان في الشعر العربي القديم لا يكن يوحى للعقاد بهذه التقصيدة فكيفه فكره سيصير شعر مثالا . ولشك الذين يهتمون بالشعر أو بالقصيدة عليهم قبلتدهم . فهي يرعب العرب - ونداء حصى كل شعر بشيطان مبه ( أو ناشد كى في حانه لأعشى ) وحين يسمون باسمه تحفظها لنا كتب الأدب . هذه فكره لا يفيد كثير من يد في شيطان العقاد شيطان محب . في وسع النقد لا يصدأ اشار بسبب عن شيطان في دواوين شعراء القديمي . عاب ما حتى في معرض

ما ورد في «مسألة الظفران» عن إبليس . وهو حقا أقرب ما في الأدب القديم إلى روح شيطان العقاد فإنه بدر سحر لا يسهل تودحها مكتملا يمكن أن يحاكيه العقاد . ولعل أهمه هو تلك المظور القليلة التي يقول فيها ابن القايح - وقد رأى إبليس يلقى صفوف العذاب على أندي برمانه - الحمد لله الذي أمكن منك يا عدو الله وعدو أوليائه . لقد هبكت من بني آدم طوائف لا يحيط عددها إلا الله . فيقول (إبليس) من الرجل ؟ فيقول أنا فلان بن فلان من أهل حلب كانت صناعتي لأدب أتقرب به إلى الملوك - فيقول - (إبليس) شس الصانع ؟ بها ميب عفة - (أي بصفة) - من العيش لا يسع ما العمل . وبها لمزلة بالمقدم . وكه أهلكت مثلث ؟ فهنا لك يد حوت . فأولى لك ثم و . إن لي إليك حاجة فإن قصصها شكرتها لك يد المنون فيقول إني لا أقدر لك على نفع . فإن الآية سبقت في أهل الد . معنى قوله تعالى «وإذى أصحاب النار أصحاب الجنة أن أفيضوا علينا من الماء أو مما رزقكم الله فأبوا إلا الله حرمها على الكافرين»

فيقول إبليس . إني لا أسألك في شيء من ذلك . ولكني أسألك عن خبر تخبرني . إن الخمر حرمت عليكم في الدنيا وأحلّت بكم في الآخرة فهل يعمل أهل الجنة بالولدان المحدثين فعل أهل القريبات ؟ (أي قرى قوم نوح) فيقول عليك النبلة ! أما شغلك ما أنت ؟ أما سمعت قوله تعالى «ولهم فيها أزواج مطهرة وهم فيها خالدون» فيقول (إبليس) . «وإن في آية كثيرة كثيرة غير الخمر» (أي ميسر) لاستمتاع بالولدان مع الأزواج كما يستمتع بالخير في تلك الآخرة .

وسمنا في حاجة إلى أن نلفت نظر القارئ إلى مدى الصعوبة بل السداحة التي يبدو ما ابن القايح إراء النعم والدهاء والسحرية الملاحدة مستعيلة التي يعرض بها أبو العلاء شخصية إبليس . وقد نشير إلى هذا المشهد فيما بعد

ومن جهة أخرى فإن ما ذكره العقاد في المقدمة التي صدر بها القصيدة لا يمكن في إقناعنا بكتابتها على هذه الطريقة ولا يرسم الشيطان فيها على هذا النحو

نقول المقدمة . «في هذه القصيدة قصة شيطان باشي سم حياة لشياطين وثاب عن صناعة الإغواء لحوار الناس عليه وتشابه المصالحين والطالحين منهم حده . فقبل الله منه هذه التوبة وأدخله الجنة وحطه فيها بالحرر المعين واللائكة المقربين . غير أنه ما علم أن سم عيشة النعم ومل العادة والتسبيح وتطلع إلى مقام الإلهية لأنه لا يستطيع أن يرى الكمال لإلهي ولا يظنيه . ثم لا يستطيع أن يطلبه ويصبر على الحرمان منه . فجهر بالمعصيات في الجنة وصغره الله حجرا فهو ما يبرح يفتي العقول بحال التماثيل وآيات الفنون . وقد نظمت هذه القصيدة في أواخر الحرب العظمى فكل ما فيها من الألم واليأس فهو لقحة من نارها وغممة من دحائها»<sup>١٦</sup>

ونحن وإن اقتنعنا بأن الحرب وما حرمه على البشرية من ويلاب ومأس<sup>١٧</sup> . قد تكون هي علة بعض ما تضمنته القصيدة من أفكار . وخاصة ما يتعلق بها سلوك البشر فإننا نظل غير مقتنعين بأن ظروف

الحرب قد خلقت هذا البناء الألحوي غير أن خوف في شعر العقاد ولا هذا التصور «الخدود» على العربة للشيطان . فمن أين إذن أسهم العقاد قصيدته ؟ ومن أي معنى أصبى تصور شيطانه ؟

في كتاب «إبليس» الذي صدر في عام ١٩٥٨ . وبعد مرور نحو خمس سنوات على نشر القصيدة يقول العقاد بعد أن يستعرض وضع إبليس في أدب العرب حتى مطلع القرن العشرين . (وكانه قد لاحظ أن العقاد يسير في تدفع حصى لكثرة قصيدته) «... عمت في أوائل القرن العشرين نوارع شتى للتوسع في الاطلاع على آداب الأمم والبحث في موضوعات الشعر وتعبيراته عند تلك الأمم ومن موضوعاته الملاحم المظولة . ومن تعبيرة جسم المعاني المردة والمناصر الطبيعية وأرواح العجب وكلماته تشبه ما قيل لأحياء»

ونحن في هذا الباب خاصة لا نبحث تحت المؤرخين أو نقاد الأوربيين وإنما نراجع ما أحسنه واعتبرناه . ونهتم بواعث النص والتأليف في هذه الأعراس بما عالجناه وابتعنا إليه بوحى الاطلاع وعدوى الحواطر التي يوحىها . «أول ما حظرك أن تدار بين التشبيهات والمعاني المصمة في اللغات الأوربية واللغة العربية . وكنت في هذه المقاربة في تكاثرات خفية وعن عجائب مخلوقات وعن الأساطير بما يصلح عليه القارئ في كتاب «القصص» وجميع لأحياء . وأحسن إحاطة إلى تصوير بعض الموصوف بصورة لشعرية الخفية . فحدث في وقت واحد في هذه قصيدة عن سياق الشياطين وتأليف كتاب بسببه «مذكرات إبليس» ... وكان ذلك حوالي سنة (١٩١٢) وبعد الاطلاع على طائفة من ملاحم الغرب وأساطيره فإن سياق الشياطين قد تحت القصيدة التي نظمناها في موضوعه . وأما مذكرات إبليس فلم يتم منها غير فصل واحد<sup>١٨</sup> ... ثم بقيت آية مترددة حول هذا المطالب حتى تحولنا عنه بعد الحرب العالمية الأولى إلى موضوع القصيدة التي سميناها «ترجمة شيطان»<sup>١٩</sup>

حين إذن أماء تقرير صريح من العقاد يوضح أنه انبث في «ترجمة شيطان» (وعبرها) «بعد الاطلاع على طائفة من ملاحم الغرب وأسبده . لا بتأثير ظروف الحرب . أو ظروف الحرب وحدها . كما تقول المقدمة . بل في هذه الملاحم والأساطير اسوحي انعقاد»<sup>٢٠</sup>

من بين كافة الأعمال الفنية التي يلعب الشيطان فيها دور البطولة وأهمها «دكتور فاوست» (١٩٠٤)<sup>٢١</sup> لأدولف وهغوست . و«حوى» (١٨٣٢) «وترييلة للشيطان» (١٨٦٥)<sup>٢٢</sup> (Inno & Stana) للشاعر الانطالي كروتشكي ثم «الفردوس المنقود» للشعر . نجد أن الملحة الأخيرة تخطى إمكان الصدارة في رأي العقاد فهو يعبر أن «الشيطان الذي صورته ملتون أهم من المشاطين «الشعرية» التي صورها من سبقوه وخفوه في هذا الموضوع من شعراء الغرب»<sup>٢٣</sup>

وفي اعتقادنا أن هذا الإعجاب بشيطان ملتون بصفة خاصة هو الذي ألوحى إلى العقاد نظم قصيدته «ترجمة شيطان» وسجاول في

في من صفحات - تعرض عن صحة هذا الافتراض - ولكن سعي  
غيب - هل - حوص - فاصيل هذه القضية - ان تعرف اولا على  
مقصود عدد

ثم مقصود افتتاحية تشمل الآيات من ١ إلى ٦ وفيها جعل  
روح الموضوع على سبيل - قصة شيطان خلقه الله ليكون عدو  
الناس وليس في الآيات - يتوقف التعرّف على - قوى العقاد عد  
حدود القضية منذ البداية - وهو ان الله تعالى حكاه عد من الشيطان  
سواء قبل الوجود - وشاء له النكود

والموقف - هذه السرعة برحمتنا على مقارنة موقف العقاد  
موقف «ملتون» الذي شعله طويلا البحث عن دافع درامي مقنع لعد  
شيطان - وبالتالي عدده - دافع لا يكون قويا حيث يبدو الله -  
مبعدة - في صورة المتعسف - ولا صعيد حيث يبدو الشيطان  
مادح - " جسم روى مقصود العقاد الموقف اذن منذ البداية -  
استغلا - على ما يبدو - لمسلات شائعة بين نقراء العرب - واستمداد  
بعض العرب - تبعه بذلك لتقبل في عدوة نحو «شيطان على رأس  
مرطبي» لكنه في يكد يترك هذا الموقف يتر حتى فجأنا بذلك بحرية  
الصراحة في التبين الخامس والسادس

قال كوفي محبة للأبرياء

فأطاعت - بها لها من فاجرة !

وبو استطاعت خلافا للفضاء

لاستعفت منه لعن الآخرة

بد أصبح الموقف وصح لا يس فيه - ان الراوى يريد أن يصعد  
لنا في ويرد في عتب حتى ينته إلى ما سنقوله المقصود - وهو في الوقت  
دائه يصح - بيئة الأولى في بناء موقف وجداني متعاطف مع الشيطان -  
ثيرة مجرد المقابلة بين موقف الشيطان وموقف خاتمه

ثم يستورد الراوى بعد ذلك إلى مواقف ثلاثة لا تعينا هنا كثيرا  
وتشمل الآيات من ٧ إلى ٦٠ أود أن سنة الله في معاملة الشيطان في  
تقصيدة على هذا النحو المصحف قد فتحت الباب ولما أقام المتجربين  
من حكاية الأمم للتشكيل خصوصهم - إذ ما عليه - إذ أودوا التكيل  
بأحد خصوصهم إلا أن يتمحروا له موقفا يصعب فيه اختيار - أو حرجوه  
حتى يزل يصبح في رأسه «شيطانا قذرا» سوجب نفسه

وتعرض الموقف الثاني هو ط الشيطان في أفريقيا ووصف لراوى  
بمروح وهو وصف يكشف عن تعصب لوى و عرقى عد لا شبيعة  
لأن ويعل انتباه الشاعر لأفريقيا كأول مهبط لشيطان مرجحه أن أقدم  
خلوق بشري بدأ العيش هناك

عن كل حال فلا ينتهي هذا الموقف حتى يبدأ الشيطان في العرد -  
فهو متعصب - إذا كان الريح (في ذلك العهد الصحيح بالصبح) لا  
تنتهي كثيرا - سواء في الشكل أو في السلوك - عما جانظهم من حيوان  
فلم يرسله الله لإعوانهم وخاصة وأنه - سبحانه - يقوى برعواء الحيوان  
نفسه ؟ أمي فقط مسألة إدلال لكبريائه ؟

انما ثالث الموقف اى لا تعينا كثيرا في من مقصود - فيصف  
انتقال الشيطان إلى منطقة كثر حصر - «حوق بحر الزوم أو بحر  
العجم» - وهناك يطلق الشيطان كلمه «الحق» بين سمر فصيل عدده  
الحيلة ويسود «الفعل الدمير» دوما باسم آخر فرد الحق سيف  
المعتلى - وه طلاء الخبيث - «بريق الذهب» - «دلة العبد» - «بح  
ويستمرى الشيطان هذا الأسلوب حقب صوته - كليا انما ررعا  
ينعا - لكنه ما يست في الموقف - من المقصود - يسكن من فتنة  
الناس ويبدو وكأنه يرى حاضره حتى يرشد من يدعى ميه - عد  
عمر ؟

كلهم طالب قوت والرى

دل قوم أو تعالوا - بحصب

وقصارى الأمر في هذا الورى

رأب بطمر وطاف برسب

وموقف شيطان - عدد - قريب من موقف مستوربيس في مصحح -  
فاوست حين سأله (١٢) «هل بقي شيء لم تفه» ما لك لا تجي إلا  
لنتم ؟ أما ترى مدى الدهر في الأرض شيئا حسنا ؟ - يجب  
مستوربيس قائلا - «كلا أيها المولى ! إلى لا أرى هناك إلا كل ليح -  
كما هي الحال منذ القدم - وإلى لأشفق على بي الإنسان حين أرى حياهم  
ملأى بالآلام - حتى لقد رليت أنا للمساكين فلا أريد أن  
أعديهم» (١٣)

وإذا كانت مستوربيس قد صال بممارس مهنته - عن الأقل مع  
فاوست - فإن شيطان العقاد كان كثر حسبا وتوقف عن لأعراء قدام -  
وتكرر بالشر بعد أن تبين أنه في هذا الوجود ناله لا قيمة له وباتت  
هلا يستحق أن يتعب نفسه في إرائته - لأن الراشد ولعدوى كديها يس  
لديها ما تحسدان عليه - وهكذا فالكفر بالشرها - كي يوصح العقاد في  
ادمش - سر من الكفر بالخير ومع ذلك فإن الله - سبحانه - يعد عد  
الموقف - الذي هو في واقع الأمر - قص وتمرد - صريا من «ثورة وانده  
بؤهل الشيطان تدخل الحجة - على امره من مثل قوله بأن لاقرت  
سبا محمد عليه

يكفر الشيطان بالشر العقاد

فنعمد الكفر منه بعدما

وتسجيه إلى دار السلام

وقدما قلت لا يفتنى الحمى

ويستغرق هذا الموقف - وهو جزء قصير - الآيات من ٦١ إلى ٧٠ ليعلم  
الشاعر بعدها إلى وصف للحجة لا تختلف كثيرا عن الوصف الشائع لها -  
بعد ان انتقل إليها الشيطان واستقر - في «هضبه عند مصب النسييل»  
وهي هضبه فيها خيل وثمر وراكين حنا منها الصراخ (كما حنا الصراخ من  
عصر الشيطان)

وبعد الإقامة في الحجة لفترة يأخذ الشيطان في الدن - ويصير  
باللاتكة من حوله ويسكر منهم براءتهم أو سداجتهم ويعصل عبيهم  
سكان الحميم - ويرى أن سكان الحجة لا يقنون شفاء عن سكان الحميم

إن لم يعرفهم ، فحين يسأله ملك قريب منه عما إذا كان العيوس الذي بدا على وجهه هو بعض ما يحدث في وادي اللظى ، (وكان الشيطان قد عس حين رأى الملائكة دائمي النسيج في الجنة شكرا لله - الذي يحمله هو - عن إسمائه بها غير مدركين - في رأيه - من لحيته وصعهم ) يصح به الشيطان .

أي وادي ؟ قال وادي الكافرين

قال دع هذا فإنت وذاك ؟  
قل لنا كيف تترانا هاهنا ؟

قال ماذا ؟ إنا للمفائرون .  
قال لكي أراكم كسلا

وأراكم - قبل - أنثى ما يكون

وشتعلاء الشيطان هنا و زينة لاكثر عذبة لموقف . في مقابل سد حنة ملائكة قد كرمنا بموقف الذي سيقت لإشارة إليه من إيسى ومن القارح في « رسالة العزراء » كما يذكر بعض موقف منحة ملنون

وعلى أثر رد الشيطان هذا تفرع الملائكة فرقة هائلة لولا أن تدخل الله على الأمور لا يظفروا بسبيلها إلى الجحيم والشهب أو « عدد الرحم » كما يسميها العقاد ويقفون بها هذا الشيطان - الذي كان ينبغي أن يشكروه لأهم بفضله اكتسبوا المعالا الجديدة هو الغضب كما علم تياطين ملنون شعورا جديدا هو الألم بسبب جراحهم في معركتهم مع الملائكة المؤمنين

عن أي حد - فإن الله يتدخل وسبق موقف - في تحدث العزراء رئيسه تصويره في مصيدة بين الله والشيطان . وأني بعض هذا الأخير عن شكر لله عليه لأنه لا يراه بها . ويسأل الله ألا يؤاخذ بشكر الآخرين ها . لأن هؤلاء يشكروه حتى على المنكروء وإذ كانت الشاء تشكر لله على زيويدها بعشب حسن من المظن أن شكر الأسير لله في مدد به هي أيا . لأن لا تصدى عليه

وبتصرفي شيط - من ذلك إلى نسبة أسلوب حكمه الله بأسلوب المليون - ليس حكوم - ليس لنا لا بلغهون وحرمون عليه السؤال ومعلوم نصرفه من النصير ، وهو مستغرد سياسي يتحارب في مابيه التقصيد مع بصره الذي سبق في اوجه - ثم يوجه الشيطان مؤبه الضميمة السعد حول لحكمة من هذا وجود

أهي الراحة في الخلد سدى

نمر الكون جميعا والياب ؟

ونظري كلمة « سدى » وأهميتها في البيت لكان العقاد « المرح » يسميه وقد يقع هذا التأويل على عاد الشيطان - أحما حلفت كل هذه سموات والأرضين وما بينهما . والأفلاك والنجوم والعرواء المعوية و سنية « الكون جميعا » لكي يحصل في النهاية على مجموعة من البشر ، بعضا « حادس في حبه ما يكون وعرجون ولا يصغون شي »

يستل حسنا بعد هذا توضيح فكره عن الخلد الذي يرمده وهو يستل في أن يكتمل أمية فلا يصح في شيء يعجز عن حفظه - لا يحقق هذا لأن تكون في صدف الإله « الشيطان هنا بعد الله سبحانه على واديه » وكلها أبصره محكما اصغر الكون وأرى

بالخلود . ويسبى هذا مشهد من مشهد الله حمر حمر تصاره . لكنه بطل « يسبوى العقول » حتى بعد أن استحال صحر (مثالا حسلا أو صها) وفكره حبه الشيطر لله وضوحه في أن يكون به - وهي بشكل الموقف رئيسي في التقصيد كنه - تد وعريه على الأذن لعريه - وذكر أي حين فرت « برحمه شيطر » لأول مرة . وسعت في التواعد هذا الموقف . م استيع أن سوه عقاد صود هذا الشيطان . المذكرة ومطوية جدا مد يدية المقصود على هذا النحو وكفى بعد أن هرب « ميبور » أدرك من أين يست الفكره عند « اعتد » . « إن كس لا راس » في هذا موقف « شكل الذي عرجس به لا يبدو غير سعاد مكثي على عكس شطاب « استوب » الذي يبدو برعمه « هاشه » على ما سبق . صبعة في توصفها « حتم التقصيد بعض لايس ومعشر حين يتبرون فيه من هذا الشيطان ويسأل إيسى

الرى شيطاناه من قوما  
اغوت الأملاك فهر ابن صلات

وهكذا عجز الشيطان المسكين عن أن يرضى شيعته أو حصونه شأنه في ذلك شأن الإنسان الموقد بكاء شبيب لحسن ( أو لعقاد نفسه )

أبدا يهتف بالسقور فلا  
يعجب الغي ولا يرضى الإرشاد

وكما إذا كان يرقع - لغة حكى على حد - روى القصة . وموقفه عاده موقف نفيد وخمس ومعاصف مع الشيطان . ولكنه لا يعقبه من لده واللعن والاسكار من وقت آخر . وفي هذه حالات أخرى عاات التي يدسه بها ويسكر - ما فعاه عذرية يعرف اشاع الذي يشابه فيه كل حال . على حين يمر لأعرج والاقول على بسبب يده . و بجمعها على ألسنة برور هويا موقف « نصيب من عذبة الشاعر وعجونه وتعل الموقف بنصحب في الآيات كناية على سبيل المثال

أنت يارب لطيف في انقضاء  
فاصعق اللهم من يحدد لطفتك  
قلبا باسمك يارب المساء

ما أرى في الناس من يدرك وصفك  
يكسر الشيطان بالشر العقام

فتنعد الكسفر منه سدا  
وتسحب به إلى دار السلام

وقدما قيت لا يغثنى الحمى  
فصلك اللهم من غير حجاب

وكذا السهم آلاء السهم  
فاعجبوا من نعمه الله العجاب

وانظروا كيف تلقاه بالرحم  
هكذا روى اعتاد وخطبة أخرى هي وصيفة « شاعر برادة » الذي حاصب مسجعه خطا مباشر من وقت موقف . عاده « استند في حديث قد قطع أو الانتفال من موقف موقف . وهكذا أراد مثلا بعد الاستعداد

مفرد ساسه مسجدين من صنعون بسنه الله في حكمه أنهم  
مستغور لاسباب تشكيل عقولهم . بعد هذا الاستطراد يقول  
وي

فبال كولي محبة للأبرياء  
واحياى أيها النفس السقيم

وكان من قبل حدث الساسة هذا قد أُنشد

فبال كولي محبة للأبرياء  
فأصابت بها من فاجرة

وذكر في هذا بكرر لشعر نفسه إيدان باستئناف السرد مرة أخرى بعد أن  
قصه الحديث السابق

وي موضح آخر يقول

لا تطبل القوم فالخطب يسر  
وحياة الإنسان والخر هل

ثم يعود بعد خمسة وعشرين بيتا . وصف فيها حوج الشيطان في إصرار  
هل لا يرضى لأكثر حصر . يقول . وهو تكبر . حيث نفسه يصر

لا تطبل القوم فالقول هدر  
وحياة الإنسان والخر هل

يد . بالنتائج في موقف آخر  
ثم هو حارب شائبا . بعينه مباشرة هذه مرة ويبدو أنه على صرخة  
شاعر شعبي . قبل أن ينتقل إلى موقف الجحيم الذي وجه فيه  
شيطان ربه ونهى مسجده مسجرا

أيها القاري وقتب العشار  
ربلت الخلد موهور التقدم

والأسب . بعد هذا سبع لغة الشاعر شعبي استملا لا يراى في  
تقصيدة فاشع بدارته هذا هو صريح العذب . وحق الإحدا  
باصورية قصيدة . وتكسر من خلاصة وجدان نقادى مباشرة . فضلا  
عن أنه أفاد من تلك العدا . شعبة في بحرية ناعمة مقارنه  
(و بحرية بالأساسة مسج . ر من ملامح هذه القصيدة . ومن السهل  
على القاري أن يتبع هذا بشرية هذا ) شعر مثالا إلى قول الراوى  
حاصب سامعين أو تخمين بعد أن وقف عليه وصف مقصدا

وبعض الوصف بولا أنا  
بصف الدار لكم با داخلها

فاصبروا فالصبر مصباح إلى  
واسمعوا كيف غوى الشيطان بها

ومن هذا بدء سبع مرج في البيت لأول . وما يوحى به من  
وصف كثيرة يمكن القاري أن يتبع به هؤلاء الشعراء المرحه اليهم  
بدء . ثم نصر بعد أن هذه القصيدة التي لا تقل مروح وسحر

أيها القاري رقب العشار  
وبلغت الخلد موهور التقدم

هي رأيت الجيش في هول العرار  
أو رأيت السطير وأعبا السديم

إن تكسر لم ترها فارصد لها  
صدر ما سرعة اعلالك السماء

قارون . شعر على القاري . في البيت الأخير بأن يصد . يد . بكر  
قد أتى ذلك الشعر من قبل . أن يصد جب مبرها ساعه عر . حتى  
تلكه أن يصد كثر فرغت حلائكه حين أحرها الشيطان . شعبة في  
حده في مواقع . قاي محبرة . القاري . وبملائكة . حوى هذه  
"يصح . و تحفة ان العود إلى قصدها "فصدد بملائكة ( جمع  
في الآيات ٩٩ - ١١٤ ) سحب على لاسباء . من شفقته حدر

أما شيطان العقاد فهو شيطان غير مألوف للقاري العربي . وهو  
بصفاته التي تبحث على الإعجاب . ومنها الشجاعة في رفض ما لا  
يقعه . ولدكاء العميق النافذ المستن في لتأمل واكتساب المعرفة .  
والحبوبة التي تألب حياة الدة والكسل حتى في الحنة . والتصبية . هذه  
الصفات . وبالأستوب الذي حرص به . بغير تعاطف لفرى في قوة .  
فلقد حرص عليه منذ البداية . ول كثير من التعسف أن يذهب لإعواء  
الشر . فادى المهمة لأحقاب طرسة تكشف له حلاله الخفائي .  
فأوقف نشاطه في الإعواء . وأخذ يرثى من كان يعوهم . ثم يكتشف  
حقيقه الحنة والخلود فيها أيضا فبرصها . ثم يقف . في مهية القصيدة .  
وي سبل هدف أسر به . موقعا يعلم علم اليقين أن سيكون فيه حظه بل  
سكنه مسجرا . فلا يتردد مع ذلك في الإقدام عليه . وبواجه حافقه  
بالحقيقة الصراح في لغة مهذبة واثقة . ويقلب شجاع ذكي يدركه حتى  
موج العقوبة التي ستعده فيه . كل هذا في مقابل خصم صوره راوى  
القصيدة جارا متصفا فحسب . كتب انشاء هذا الشيطان قبل أن  
يوجد . وروى منه وفاء الشاكر . وحرص عليه أن يعرى الشرعي أن  
تأويه وتأويهم الجحيم . ثم حر لم يطر حتى إلى أن الشيطان قد كلف عن  
إعواء الناس . لا من قبيل الثقة بل رثاء فيه . فقص قوله سابق  
وأدخله الحنة . وحين صارحه الشيطان بالتساؤلات التي تشفيه لم يكن  
نفسه مشقة الإجابة على أي منها . واكتفى بأن مسحه حجرا كما توقع  
الشيطان . والقصيدة لا تنطق هذا الخالق إلا بكلمات التجر والقوة وفي  
موقف لا ثالث لها . الأول حين ينسب الشيطان في البداية بما كتبه  
عليه

..كولي محبة للأبرياء  
واحياى أيها النفس السقيم

أيها الشيطان اصلل من شاء  
سوف تأويك وتأويه الجحيم

والثاني في مهية القصيدة . بعد أن استمع و كل تساؤلات الشيطان  
بعدة حوى . موز لم تصح به وجد حقيقة فيه وعلى راسها حكمه من  
هذا المجهود . ثم يرد على حدود كليات متفحسة المعسة

كس عسدى (فلا ان الى .  
(قال) كس صجرا كما شئت (فكان)

أولا حين أنه حائ أن حرمه شص و على هذا بحر صص في



مستوى خلق أكرم وأبل من مستوى حصمه في القعيد كما يعرف في بيت الناس

وواضح أن هذه ليس هو الشيطان المألوف لدى القديسي المعروف أو المسلم . إنه شيطان عرقي شديد الشبه بشيطان ملتون . كما صور هـ النجد الرومانيكي الإمبريوني بصفته خاصة . وإن بدت فيه بعض ملامح متسوفسي حونه و نفس المعنى كما سبق  
وعلى أنه قد أنزل - أن يعرف في حد على شيطان ملتون

### الفردوس المفقود

نشر ملتون ( ١٦٠٨ - ١٦٧٤ ) هذه الملحمة الشعرية لأول مرة في عام ١٦٦٧ في عشرة مجلدات ( Books ) ثم أعيد ترتيبها في نسخة الثانية عام ١٦٧٤ لتصبح اثني عشر فصلا شحذ لتضم كل من الفصل الثامن والفصل العاشر في المصبة الأولى إلى فصلين في الطبعة الثانية وتُدور « الفردوس المفقود » حول حطية آدم وفقدانه للفردوس بفضل إغواء الشيطان لحواء وأه على الأكل من فاكهة الشجرة المحرمة . وكان الشيطان قد طرد من السماء هو وأخوانه لحرده على أنهم كانوا تعرضون نقصة خلاص الإنسانية على يد المسيح الذي يقدم [روحهم فلهذا هذا لعرص

ويبدأ الفصل الأول بعرض موضوع الملحمة باعتباره ثم بوصف للشيطان مع أتباعه وهم مستلقون في بحيرة كالحجج المحرقة . وحين يستيقظ الشيطان بعد سروره بالحجج ويرون على « بعل زبوب » zibub أكبر أتباعه أمر هزيمتهم ويقول إنا إلهنا في معركة ونكنا لم خسر حربا . ثم يوقف أتباعه ويطلب عقد اجتماع لتدارس الموقف

وفي الفصل الثاني يعتنق الشيطان الاجتماع بدموع عن رحمة وي طرح احتماليين للمناقشة . إما خوض معركة صريحة أخرى ضد الله . أو النجوى إلى التأمر في . فيجهد البعض الحرب ويحدد البعض المسألة وتصل وصعهم الحديدي في الحجج طالما أنهم لن يستطيعوا هزيمة الله . ثم يقترح بعروب - بعد أن يسحر من فكرة المسألة - أن يهاجموا الأرض . وكانت قد خلقت حديثا . فيحظى اقتراحه بالموافقة . ولكن لا يجرؤ أحد على القيام باستكشاف الأرض فيمل الشيطان - بعد تأكيده على مخاطر الرحلة - أن يسفوق بها نفسه

وفي الفصل الثالث ينظر الله إلى الأرض وإلى الحجج وإلى شيطان طائرا نحو الأرض ويسمى « الابن » بأن الشيطان سيجح في إغواء آدم وأن الأخير سيعاقب . ويعرض « الابن » أن يقدم نفسه هداه لإيقاد الإنسان وحلاصه من الخطيئة ورفيع إنسانيته بإعادتها إلى السماء Heaven مرة ثانية . وتصل نصيحته وحمد عنيها ويهبط الشيطان على انسطح الخارجي للعالم وفي النهاية يصل إلى أسفل السلم الذي يقود إلى السماء ويجو . لمع لدى يهبط إلى الأرض . ويشكر في صورة ملاك شاب . لدى مرأى للملاك يوريل ( Uriel ) . ويبدى نلهمه الشدد

لإلقاء نظرة إعجاب على الحس الذي خلقه الله حديث فيجده بوريل بعاقه ويشير له إلى الأرض وتقرر وحدة عدن فيصير شيطان إلى الأرض

وفي الفصل الرابع يقترب الشيطان من الأرض ويكر في ماضيه الشخصي وثورته وسقوطه وتعاصف حاضره . ولكنه يرفض فكرة التصالح وتبدو انفعالات تكبره الممتعة على وجهه فيلاحظ « يوريل » ذلك . ويشك في أنه روح شريرة هاربة . ويصل الشيطان إلى عدن وحديقة الفردوس . التي توصف هنا بالتفصيل . ويجلس فوق شجرة الحياة . ثم يرى آدم وحواء فيجلس على ما هم فيه من نعيم ويستمع إلى حديثها حول شجرة المعرفة التي حرمت عنها فيقرر خطته في إغواء حواء بالأكل منها . وفي هذه الأثناء يكون « يوريل » قد حذر « جبريل » من روح شريرة هاربة وأنها فيبعث جبريل . الذي كان يجلس مع بعض الحراس عند بوابة الفردوس . ببعض الحراس الذين يسجدون في اكتشاف الشيطان وإحصاءه فعلا . وينحدر الشيطان مع جبريل ثم ينتهي الفصل بهرب الشيطان من الفردوس

وفي الفصل الخامس نحكي حواء لآدم حين كان الشيطان قد بدأ به بعرامد في الفصل السابق لكي تأكل من الفاكهة المحرمة . ثم يحضر رافائيل مبعوثا من الله ليحذر آدم من الشيطان . فيطلب منه آدم أن يحكي له كيف حرص شصار أعدائه على الثرة ولماذا يبدأ رافائيل في احذار

وفي الفصل السادس يشير رافائيل في إخبار آدم عما تم في ثورته للشيطان . ويسته هنا بأن الله أرسل أولا ميكائيل وجبريل عن رأس حبش من الملائكة فخارية الشيطان وأنصاره ولكن الملاك استمرت يومين دون أن يحقق النصر لأي من الطرفين . ثم أرسل الله في اليوم الثالث . « الابن » الذي طلب من جوده أن يفقوا ويسترحوا . ويبدء حو وحده مهاجما الشيطان وجوده واستطاع أن يسوقهم إلى حافة السماء ثم اضطرهم إلى التسفوق في القصة . دلت سفوف لدى سمر تسعة زده فل أن تلفتهم الحجج

وفي الفصل السابع نحكي حواس لآدم كيف أن الله قد بعد دلت أن جنتي عالم آخر تسكنه مخلوقات جديدة وأرض . لاس نموذ معينة تخفى في ستة أيام





وفي الفصل الثامن يستعهم آدم عن حركه لأخره سحرية فلا  
يجفئ إلا عروب عامص ثم يخفي آدم لرفائيل ما يتذكره من قصة  
حياته هو منذ أن خلق ويتحدث مع رفائيل عن علاقة الروح بكرة وهل  
تعب الملائكة أيضا ونجبه رفائيل بالإجاب

وفي الفصل التاسع يدخل الشيطان في جسد الحية ويقرب من  
حواء التي كانت وحدها في ذلك اليوم ويقعها بالأكل من شجرة  
المعرفة. ثم تخفي حواء لآدم ما حدث وتضمر له شيئا من المأكلة  
عنها وبصدم آدم. إذ يتبين حقيقة ما حدث. ولكنه. يدفع حبه  
الشديد نحوها. فيقرر مشاركتها الخطيئة والمصير ويأكل من الشجرة  
وبالأكل من الشجرة قول براءتها ويعطيان أنفسهما. ثم يأخذ كل منهما  
في لوم الآخر

وفي الفصل العاشر يرسل الله. لابس. لإحداهم حكيم الله فيها  
بسطر ما حكمه عن حواء ثم عن آدم. فاما حواء فتستدسى لآدم برصع  
وسيطرة الروح وأما آدم فتستحتم عليه العمل شاق في سبيل برزخ  
يقتر كل من. الخطيئة. وودوث. الانتفاذ إلى هذا. ويبدأ طريق  
واسعا من الأرض المحجبة. ثم يعود الشيطان منتصرا إلى أعوانه في  
المحجبة. أما آدم وحواء فتندرسا كيف يحولان دور أن تدقق الدعة  
بدرستها. أما الانتصار أم بدم الإجاب. وأخير تشهدتان إلى. لاس  
في إبانة وحشر

وفي الفصل الحادي عشر يتشعب. لاس. بكل من آدم وحواء.  
فيقرر الله طردهما من الفردوس وإلى ميكاثيل للعهد لفرح طوح حواء.  
وبمثل آدم ويعود ميكاثيل آدم إلى تل عال ومطعم في سبيله من  
الرؤى على قتل قابيل هابيل واهوب بأمر من وعبر ذلك من أن لاس  
الذي سلفه الإنسان حتى الصوفان

وفي الفصل الثاني عشر يقص ميكاثيل عن آدم ما سيحدث بعد  
الصوفان وحشره عجي. المسيح. في سبيل وحشون بلاهوت في  
الناسوت ثم موته وبعثه ورفعه. كما يتألف القصد في انكساره إلى أن  
يعود. المسيح. ثانية. وأخيرا ينادي آدم وحواء حاصعين إلى حاج  
الفردوس



وواضح من هذا العرض الشديد الإيجاز للمردوس المقصود أن لا يرمى إلى مقارنتها بقصيدة العقاد . التي لا تزيد في ثقلها التي عن ثقل موقف واحد من عشرات المواضع التي تنصها ملحمة ملتون . كما أن حجمها لا يزيد . أو لا يكاد يزيد عن واحد إلى حمس بالنسبة للمحمة مشور ( تقع قصيدة العقاد في مائتين وعشرين بيتا . على حين تقع « المردوس المفقود » في عشرة آلاف وخمسمائة وخمسة وستين بيتا ) كما أننا لا نقصد هنا إلى ما فعله هذا العمل أصح الذي يتمير بشراء هائل في مصيوبة مكررة وأشعرى . والذي يكشف عن جهد حار في استقصاء كل ما كتب في موضوع « حواء » في كل العصور التي سبقت ملتون سواء في قصائد مختلفة أو الأساطير أو الحكايات الهندسية والشعبية أو ملاحم أو مسرحيات أو قصائد<sup>١١١</sup> ثم الخروج من كل ذلك . وفي قصيدة « ملتون » نفسه . مسيح متبع ومعتقد ومتلاحم .

إن كل ما نسعى إليه هنا هو أن نختار من ملحمة « ملتون » بعض مواقف الشيطان التي لها ما يقابها في قصيدة العقاد من جهة . وبعض آراء العقاد الرومانتيكيين الذين قرأ العقاد ما كتبه حول شيطان « ملتون » قبل أن ينظم قصيدته هو . وتأثير كتابتها . في رأيها . بالصورة التي رسموها للشيطان في كتاباتهم من جهة أخرى .

من تلك المواقف مثلا استكاث الشيطان من أن يكون ذليلا أمام الله وطموحه إلى أن يكون ندا له بل رعه بأنه لا يقاوم<sup>١١٢</sup> بعض المواقف على أنه مساو له .

يقول الشيطان في الفصل الأول مخاطبا<sup>١١٣</sup> الرب ( الأبيات ١١١ - ١١٦ )

« أن نسال المنفرة جاثي على الركب . ومثرف بربريته . وهو اندى كان يحشى منذ قليل على ملكه من هذا الصعد المرعب ( مشيرا إلى عصده ) لأشد عارا ودلا من الحرية . »

وفي نفس الفصل وفي البيت ( ٢٥٧ - ٢٥٨ ) يرمع الشيطان أنه يكاد يساوى الله في كل شيء إلا قدرته على إرسال الصواعق Thunder

وفي الفصل الخامس . وفي الأبيات ( ٧٦٢ - ٧٦٦ ) وكان الله قد عين « الابن » رئيسا لكل سكان السماء وسط فرحة وحاس كل ملائكة « إلا الشيطان » الذي اعتقد أنه أنقذ من « الابن » ما رثاه . ومروءية الدين لا حصر لهم كبحوم الليل . والذين اجتمعوا بعد هذا الاحتفال الكبير - بناء على أوامره في قصره الضخم المرتفع متوجهين فوق تل . كأنه جبل فوق جبل . بأهرامه وأبراجه المنحوتة من مناجم اللآس وصخور الذهب . في الأمانات المنابر إليها آتيا . « يسمى الشيطان - في رعه أنه مساو لله في كل شيء - قصره هذا حلل اصغر ( Congregation ) تقيدا لاسم الخلل الذي أعطى الله من فوقه عن ( تعين ) لتسبح أمام أهل السماء »

كذلك في « ملوح » ( Moloch ) أحد أسماء الشيطان والذي كان يحد حوص حرب ثابيد عند الله وحده

« كان متوقع أن يعترف له بأنه مساو لله في القوة ولا يبالى ألا يوجد أصلا إذا قل عن ذلك » ( الفصل الثالث - الأبيات ١٦ - ٢٨ ) بل إن الله سبحانه يبدو - في ملحمة « ملتون » - متعملا مع الشيطان تعمل ضد الله . على الفصل السابع ( الأبيات ١٣٩ - ١٥٦ ) يقول الله مخاطبا<sup>١١٤</sup> الابن

« على الأقل قد فشل عدونا الحسود الذي كان يعتقد أن كل الملائكة متعبدون مثله . وتوقع أن نخلصنا بمساعدتهم ويستولى على العرش الحصين لإله الأعلى . واجتهد هذا الزيف الكثير من الملائكة . الذين فقدوا أمانهم هنا . ورغم ذلك فلا يزال هنا العدد الأكبر الذي يكتفى لسكنى السماء والقيام بالخدمات وأنشأت الرابطة ومع ذلك . وحتى لا يتجسس الشيطان - بقاء - بأنه قد أدانى بإحلال السماء من سكانها . فسوف أعرض الخسارة - إن صحح أن فقدان من فقدوا أنفسهم بعد خسارة - وأخلق في لحظة عادا آخر . ومن شعور واحد سوف أخلق جسا من البشر لا يحصر لهم . »

وبعد هذه المقطعات يعتقد أن المكرة التي بدت حرية من الأدب الحرية في قصيدة العقاد . فكرة حمد الشيطان هناك لله وطموحه إلى أن تكون له صفاته . هذه المكرة لا تبدو حرية هنا بل إن « شيطان » العقاد يبدو أشد تواضعا وتأديبا من الشيطان . أو الشياطين . هـ كما أن الإله في قصيدة العقاد يبدو أكثر ترفعا وقداسه من إله في ملحمة « ملتون » .

أما عن صيق الشيطان في قصيدة العقاد بأحمة وسكام . من الملائكة وشذاته تحرير الخلد من القيود . ومنى كان مخلود في قيود وتفصيله الضخم وأمله على الخلود وسكانه . فحتريها مواقف لتأية من ملحمة « ملتون » .

في الفصل السادس ( الأبيات ١٦٥ - ١٧٠ ) يذمب الشيطان الملك جديل ( عبد الله ) ( Avdiel ) « كتب اعتقد فيما سبق أن الحرية والسماء ( Heaven ) ( سماوات ) شيء واحد بالنسبة للأرواح السماوية ( بمعنى أن مجرد وجودهم في السماء يعنى أنه أحرار )

لكني الآن أرى أن معظم الملائكة - بمصل الكس - يعضون أن يكونوا ملائكة خدمة مدربين على الاحتذلات والبرتين

وهؤلاء هم المخطوقات الذين ملحوهم أنت ليدافعوا عن قضية العبودية ضد قضية الحرية كما شئت ذلك المعركة بين المعسكرين بيو .

وفي الفصل الخامس ( الأبيات ٧٨٢ - ٧٨٥ ) يحاص الشيطان

أمر لا حتمل ( Too much ) أن يقدم الخوض في دليل واحد فكيف يحصل هذا مربي مرة به ودرد عضو به ( مسير في حب الله إليهم أن يعلم أبيعة لتسبح )

وفي الفصل الثاني ( الأبيات ٢٤٨ - ٢٥٧ ) يتحدث مومن Mammon ( أحد ألقاب الشيطان الذي أشرف على بناء القصر الجديد له

في حجمه ودهنونه *pandaemonium* محمد العش في  
حجمه بدلاً من حوصه معركة حاسمة ثابتة أو العود بمخلة في الحة نو  
ساعدهم الله قائلًا

دعونا إذن من محاولة استعادة (وضعنا السابق) وضع العبودية  
الفاخرة . وبنو اسنة . واسترداده بالقوة مستحيل . وبساح الله غير  
مقبول . وبدلاً من ذلك علينا أن نسمى لمصلحتنا بأنفسنا ونعيش  
وحننا . - وإن (تم ذلك) في هذا الحلاء الشائع - أحراراً لا محاساً  
أحد مفصلين الحرية مع المشقة على العبودية مع الأنه

و في الفصل الأول يرحب السيفر بحجم وغور . ها  
على الأقل مسكون أحراراً (٢٥٨ - ٢٥٩) ثم يستطرد  
قائلًا

إن السيادة في الحجم أفضل من الخدمة في الحة . (ثالث)

٢٦٣

وإذا كان ما سبق من مضمون مقتبسة يرتبط بمعظم القصايا  
الحوارية في قصيدة العقاد . فإن هناك مواقف جزئية في ملحمة  
«ملتون» تذكر بعض المواقف الحرة عند العقاد . فالملاك «يوريل»  
مثلاً يشاهد التعبدات التي تعمر على وجه الشيطان (الذي كان قد تكبر في  
هيئة ملاك شاب) بسببه إحساسه بأعصاب مرة وبالحسد أخرى وبالحس  
مرة ثانية وبري . هذه التعبدات أكثر مما يمكن أن يتصوره الروح  
مركبة . (في الفصل الرابع لأبيات ١١٤ - ١٢٧) ١٢٧ -  
(١٢٨) . ويذكرنا هذا المشهد مما حدث في قصيدة العقاد عندما عصب  
الشيطان وأطعن بفصل تسبح الملائكة في فتعجب الآخرون من عوس  
ووجهه . لأن اسنة لا تعرف عوساً . وسألت أقربه من مجلس الشيطان ما  
إذا كان ما سمعه قصة كاذبة تعيب أهل حجمه

ويستند . ما قد ورد من مادح يكن في نعتي ما نوحنا من  
هدف . وسنرى الآن في النقد الذي ذكره حور «الفردوس المفقود»  
والذي يعتمد . العقاد قد قرأه من نص «ترجمة شيطان» وأفاد أنه في  
كتاب «رحب» يشير إلى «ولا في قطيع» الأول أن معظم النقاد  
يرور . كثير مما أنص به «ملتون» شيطاناً كذا القصد من التحريه  
«بصير» لا يشتر «ملتون» به . ولكنه أي اتفق شخصياً مع رأي  
مكي إس . حورس في أن ترو شيطاناً قد بدأ بطول سلاحه حارب  
في سبيل الحرية . ثم ما لبث أن حذر في نفس الوقت تقريباً إلى الحرب  
في «حل كرامة وسيرة واحد ونصبت» . مما هزم اسند إلى حظه  
كبيرة حتى بشكل موضوع مدحمة الرئيسي - حصة تدمير مخلوقين لم  
يسم به قص لا لا تنصر هذه المرة وإنما مصافقه بعدو لا يستطيع أن  
يحميه بشكل سافر . ونفوده هذا في التحس على الأرض هدف  
مسي أو لا . محس حتى على حبيب في حنوة . وهكذا ينقلب من  
نسر ملائكة ومبراهور محجهم إلى الشيطان في صوره انماطه  
الشائعة من الحس إلى العقاد ومن القائد إلى السياسي ومن السياسي إلى  
المتنصر . الذي لا يستطيع أن يصحح حتى صدقة أو حية في مهامه  
مصف

على كل حال فرأى لويس وأمثاله لا يعيننا كثيراً هنا لأن ما يعيب  
حقاً هو رأي شللي (١٧٩٢ - ١٨٢٢) . الذي كان صوته في الواقع  
أعلى الأصوات التي أعصت بالشيطان في عمل «ملتون» وبروت سنوكه  
وانتقدت سلوك الإله واستهجت عدله . ولأن ذلك ما يكاد يقطع بأن  
العقاد قد قرأ كتابه «دفاع عن الشعر» (الذي يحتوي على رأي شللي في  
شيطان ملتون) قبل كتابة «ترجمة شيطان» من جهة أخرى فقد بشر  
الماني كتبه عن «الشعر غاياته ووصائفه» في سنة ١٩١٥ . ومنه يتسلسل  
الماني من كتاب شللي السابق الذكر<sup>١٢٧</sup> وقد أثبتنا في موضع  
آخر<sup>١٢٨</sup> . أن ما كان بقرؤده «رأي» أو شكرتي أو العقاد حور . هذا - ربح  
كان بقرؤده رسالة

لنا أن يستيف إذن . العقاد قد قرأ كتاب «شللي» في سنة ١٩١٥  
ب . لم يكن على ذلك . وعلى هذا يكون قد اضبع على «شللي» في  
شيطان ملتون على صدور قصيدته مسوت

لماذا يقول شللي<sup>١٢٩</sup> . به نصف شيطان مشرب في عذبات مشهورة  
تدأ هكذا

«لا شيء يهوق حيوية شخصية الشيطان وروعتها كما غيرها في  
«الفردوس المفقود» ومن الخطأ الظن بأن شخصية الشيطان قد قصد بها  
بأي حال ذلك التجسيد العامي الشائع لفكرة الشر إن الخلق اللود .  
والمكر المزيف . والشهر على صفل الوسائل لإلحاق أفسى ألوان العذاب  
بالخصم» كل هذه الأشياء ضروب من الشر يمكن أن تظهر من العبد .  
ولكن لا ينبغي التسامح فيها من السادة . ومع أن هذه الصفات يمكن  
اظهارها بالكثير مما يمكن أن يفضي على هزيمة المهروم بلا . إلا أنها تطبع  
المتنصر بكل ما يشي . إن شيطان «ملتون» ككائن أخلاق ليسمو على  
إله سحر من يصمد . رغم ما يجابه من بلاء وأذى . في سبيل هدف  
يعتبره نبيلاً . على من يلحق - بأعصاب باردة متأكدة من النصر -  
أفزع ألوان الانتقام من عدوه . لا لتصور خاطئ بأن هذا التعذيب  
سيدهمه للعدول عن هذا الصمود في الخصومة . وإنما لحظة سافرة في  
استغزازه ليبرهن لتعذيب جديد . لقد انتهك «ملتون» (إذا صح أن  
بعد هذا أنها كما) انتهك حرمة العقيدة الشائعة إلى الحد الذي أكد فيه  
أن إله لا يهزم في الفصائل الأخلاقية على شيطانه . وهذا الإهمال  
الحسور للهدف الأخلاق الصريح هو الدليل الحاسم على سمو عبقرية  
ملتون<sup>١٣١</sup>

والشبه واضح جداً بين تصور «شللي» لشيطان «ملتون» وبين  
شيطان «العقاد» . للدرجة التي تعمدت - في معنى من صيحات - أن  
أستخدمة بعض عبارات «شللي» في روجه لأصنف - في دون اقتباس  
على النص - شيطان العقاد

أما العقاد نفسه فيصور على أن «ملتون» «عد حور» النيات الفر .  
إلى الشيطان في العقاد على أنه وما شرجه من مرعبه وموقفه . وهو لا  
يعنيه من الله واللعن ولا استنكار ولكن عباراته التي يقدمها بها ويستنكر  
بها عدائه إنما تأتي بخبره للعرف الشائع من تشابه فيه كل قائل على  
حين يمر الأعمال والأقوال التي يسبها إليه . وتصعب على سادة مرور قويا

موهر النصب من عبادة الشاعر وعجابه . وحيل ملتون .  
 شيطانه في أكثر المواقف على هيئة المطلوب الذي يؤسف على  
 هرقته " ١٧

وقد يعمد هذا النص ان يستخدم الكثير من عبارات العقاد  
 حرفيا - دون اقتباسات على النص أيضا - ولذا أضف دور راوى ورحمة  
 شيطانه

وبعد فليس معنى كل ما قلناه ان العقاد قد نجد من ملتون  
 قصيدته . واما بعد ان العقاد قد مر ملتون وهو عجز واستناد من  
 قرأه في عام عمل شعري نقل نظيره في كل دولته . وهذا نمرد  
 لاحتكاك الخصب بالثقافات الأخرى - انشود أفكار جديدة وحيل  
 جديد ونسبة جديدة وشعور جديد . ثم مرج كل ذلك في صطره  
 بمؤاد الشاعر نفسه وخروج في نهاية على منفرد مشير على بكتبه  
 معاصروه في وطنه وعن سابع لحي استق ميا في الخارج

ان شيطان العقاد رغم كل ما قلناه جسد أفكار العقاد نفسه .  
 ونسألاته ونمرد في فترة من هزات حياته . وقد استجده انشطار  
 استحداثا ناجحا في تجسيد تلك الأفكار . وفي بعد عن النثرية والتجريد  
 والباشرة . ومن سوء الحظ ان العقاد لم يستعمل هذا المذهب للوقوف وراء  
 الخيال الجامع في قصائد أخرى كثيرة وبخاصة وأن ذلك كان يمكن أن  
 ينقد الكثير من شعره . من الكثير مما يؤخذ عليه البعض انهم

لشعراء الآخرين لم يستمدوا أبدا من هذه النجاة في قصائدهم وكان  
 على الشعر العربي أن ينظر نحو عشرين عاما قبل ان تظهر منهجهم .  
 في نصف حجمها لشاعر المهجري شبيب معاذ " ١٨ مع شوقي نكسر  
 بين العمل

ومن العرب أيضا ان القصيدة قد تدفع خصوم العقاد - عن  
 كثرية وعندهم في الخصومة - ان يمدوا به يد عن عمد في رق مثلا  
 واحد حيل على أربعة من . نشرت في نفس العام على بشر فيه  
 كتاب . الخديون . وفيه ما فيه من عجز وقسوة على شوقي . وعلى اثره  
 ( صاحب على السواد ) . وسندوا . تهيد على وضعه العقاد  
 لتقصيده وتعيده حين نشرها في مجره . ثلث من ديوانه سنة ١٩٢١ .  
 يبدو أن هذا التهدي قد قطع الطريق على خصومه . وعلى ذكره هذا  
 بضمان على العقاد الذي عرفوه مؤتمنا صافيا عن لإسلام . ان هذه  
 الحالة التي اعتبرت العقاد آتت كانت سحابة صيف لم تلبث أن  
 تفتت . يقول العقاد بعد أن تحطرت أن حذف القصيدة من الديوان

لكني عدت إلى نفسي ففتت : ولماذا أحدها ؟ إن الضرر الذي  
 أصبه عدلها أقل من الضرر الذي أنا ماله بنشرها . وحسبها أنها لم تكن  
 إلا طورا طيعيا من أطوار فكرة وفرة مطولة من حياة قلب . فلم أر نفس  
 حلفها لأجل ذلك . ولعلم الذين تعرض لهم هذه الأطوار أنه ما من  
 حاجة يبلغ إليها الشك والباس إلا ومن بعدها للأطمان سبيل " ١٩

## الهوامش

(١) بكل أسف استبعدت من ذلك في ندوة تلويديا . وانتمك نصيب الوقت من الشعر على  
 نص المكتوب

(٢) من قصبة الدكتور عبد حبيب في حيل نكره أفق العقاد في ٢٧ من ربيع سنة ١٩٣١  
 وشعر . لجنة لفظ في عدد يونيو سنة ١٩٣٢ من ٧٤٦

(٣) دكتور نجيب محمود مع الشعر . بيروت ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ - ص ٢٢

(٤) بليريد من أعاب شياطين شعر . مع بر شعير مطوف . مصر . مطبعة الأساس  
 الغربية . د . من مراجع . بيروت سنة ١٩٤٩ من ١٧ وما بعد

(٥) أبو العلا موري رسالة العرب . غير وسم الدكتور . مكتبة عبد الرحيم د .  
 لغارف - القاهرة سنة ١٩٥٠ من ٣٩

(٦) دور العقاد أنوار ١٩٩٧ من ٢٤٦

(٧) كتب بعدد كثير من مقالات حول العرب في جريدة الأملاني وما على حيل .  
 - لغات الترجمة على . يس وحل . نقل . والأطمان . (الأملاني  
 ٢٢ ١٩١٩ - قصائد الروس ١٩٢٦ ألف شعر ١٢٨٠ ألف قبل  
 وحريج . (الأملاني ١١ ١٩١٩/٦)

(٨) من العقاد . مع كتاب . في حلة قبال عفتي مصر ورجع قود سنة ١٣٣١ هـ  
 بين ثلث سنة ٣٣١ هـ

(٩) العقاد مجموعة لأهل الكاظمة بيروت ١٩٧٩ . نفس . مجلد ١٢ من ٢٧٨

(١٠) صديقه شعرة مؤثره لأدب مشرف في سنة ١٦-٤ . وشخص في ان لاوسن بعد أن لعب  
 من العلوم والأبحاث يتجه إلى البحر ويستدعي . مسئولين . ويتفقد على تسليم روجه  
 للشيطان في مقابل عليه الشيطان لكل طليته ما كانت لغة فريخ وعشرين سنة . وتكثف  
 مناظر تميز هذا الأملاني وما استعداه . دريس وهيلر فالوستس . ثم تنسب للذة  
 ويستعمله الشيطان حقه في غيد يدي فالوستس حتى لا يرجع إلى النساء ويؤف دمعه  
 فلا يقد على التدم والبكاء وعند لاه فلا ينطق بالصلاة

(١١) كتب كروسي (١٨٣٥ - ١٩٧٧) قصيدته التي جدد في . شعور وعزود .  
 ويرى أنه مصدر التحريك هو عهد . نشر . سنة ١٨٦٥ . وكان كروسي يهاجم الكنيسة  
 شدة ويرى ان يجب تحطيف إيطاليا هو الكنيسة من جهة والرومانية من جهة أخرى .  
 معين للاستفادة منه شعري التي تفتت بترجمة القصيدة من لإيطالية إلى الإنكليزية  
 وروسي بعض مراجع

(١٢) مختار . المرجع السابق من ٢١٥

(١٣) الشعر

M Evans Paradise Lost and the Genesis Tradition Oxford 1968.  
 pp. 223-40

Ibid. p. 219 (١٤)

(١٥) جورج . فوست . ترجمة . محمد عيسى . القاهرة ١٩٢٩ من ٣

C. S. Lewis A preface to paradise lost. Oxford. 1961. p. 99. (١٦)

(١٧) د . D

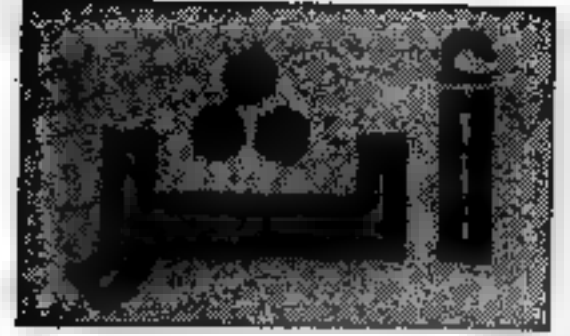
(١٨) ورد في كتاب . علاء . أدب معجم مطبوع . خاصي . (أحد الله )

Shelley P. A. . of poetry works. ed. Harry Buxton. London. 1888. (١٩)

(٢٠) د . د . د . د . د . د . D

(٢١) جورج صيدج . أدب وديانة في الشعر الأمريكي . بيروت . ١٩٥٧ من ٣٥٥

(٢٢) من نجيب العقاد على قصبة عبد حمد . إلى سابع . لفظ عدد يونيو سنة ١٩٣٤  
 من ٧١٨



## ت . س . إليوت الأدب العربي الحديث

□ ماهر شفيق فريد

طراد الإوزة البرية يصير في اللغة الإنجليزية يراد به كل شيء عظيم ، لا يبلغ هدفه ، ولا يتمخض إلا عن إصابة صاحبه بالإحباط ، ورجوعه صفر اليدين .

والطراد الذي نعني هنا هو محاولة شعرائنا ونقادنا العرب محاكاة ت . س . إليوت وهي محاولة لم تزل - باستثناء حالات قليلة تعد على أصابع اليدين - من ثمرة غير ابتلاء شعرهم بالتكلف والحذقة والادعاء ، وصرفهم عن واجبهم المبدع . والفلة القليلة التي نجحت في استنهاضه قد حفلت بذلك في مواقع قليلة وليس في كل قناتها . لويس عوض ، ويدر شاكر السياب ، وصالح عبد الصبور .

هي بدع أدبية لاشية غر جو حياتنا الذي يحوز الأمانة ، فلا نفس منه الباب . ولا تصور أن نكون طلاب برهانا تتشبه له الميون ، وتطرب الأذان . إليوت هو الموضة يوما ، وسائر هو الموضة يوما آخر ، وكولن ولسون هو الموضة يوما ثالثا . وسأل عن المصلحة فلا نجد إزاء للرعي ، ولا تعصيفا للحس ، ولا خذاه للضمير . إنما هي مواقف مسرحية لافقة ، وألهيب تقنية برالة ، وهدهدة لغزور الذات ، وإيهام بأننا نمش مع العصر ، مع أننا - علم الحق - لا نعدو أن نكون قبائل بدوية متحلفة . تستخدم التلاجة والمهارة والحاسب الإلكتروني ، ولكن مكونات عقوقها ، والتجاهات وجداسها ، هي ما نجده في البادية ، وفي القرية ، دون أن نملك فضائل هاتين البيتين

وكيلا يكون كلامنا في فراغ ، نعود إلى إلقاء نظرة على أثر إليوت في خمس مناطق (١) كتابات أوديبالنا عنه . (٢) وترجمتنا لأعماله ولما كتب عنه . (٣) وأثره على نقدنا (٤) وشعرنا (٥) ومسرحنا الشعري ، إليانا للندعوى التي بدأنا بها هذا المثال ، وهي أنه - خلافا للظاهر - كان أثرا مطلقا ، وأن ضرره كان أعظم من نفعه ، محاولين أن نمجد أسباب هذا الإحباط ، علنا نجد في ذلك لها لواقعنا ، وهبة لمستقبلنا



### ١ - كتابات أدبائنا عن إليوت

في مقالة له من و . هـ . أودن (علة الشعر ، يونيو ١٩٦٥) ، كان من الآثار السبئية لما كتب في لغتنا عن الشاعر الراحل ت . س . إليوت أننا كنا نفتح بأنه مرادف للشعر الإنجليزي المعاصر ، وأن لا تالي له . وذلك مغالطة ما كان إليوت نفسه ليرضى عنها .

من أوائل الكتابات عن إليوت إشارة وجيزة في مقالة صوابها «علم النفس في عجلة الأدب» ، من كتاب «رسالة الحياة» للدكتور إبراهيم ناجي (الدار القومية للطباعة والنشر) ينفي فيها الشاعر العيب على قصيدة «الأرض الخربة»

لأمر ما أولع أدباؤنا بتزديد اسم إليوت ، والرج به في كل مناسبة ، حتى لقد علت الأصوات بالشكوى من هذا السرف . كتب لويس عوض عقب عودته من مؤتمر للكتاب في اسكتلندا (جريدة «الأمرام» ١٩٦٢/٩/٧) . ونحن لا نزال نتحدث عن ت . س . إليوت كأنما الإنجليزي قد توفوا عن كتابة الشعر منذ إليوت . «كتب محمد إبراهيم أبي سنة في علة الثقافة (١٤ أبريل ١٩٦٤) : «إن الاهتمام بإليوت في السنوات الأخيرة قد حجب عن هي الحركة الشعرية في بلادنا كثيرا من أضي وأنصب المتأخر الشعرية الأخرى في العالم» . وكتب على شلش

وفي العبة الثانية (١٩٤٨) من كتاب سلامة موسى «الأدب الإنجليزي الحديث» أضاف المؤلف ثلاثة أصول عن أولئك (وليس ألدوس) هكسل، وإليوت، وأودن. وإليوت عنده شاعر «رجعي تقليدي». يقول إنه أخرج «الأرض الخراب» في ١٩٢٥، وهذا خطأ صوابه ١٩٢٢. وهو يورد أبياتا من قصيدة «الرجال الخوف» راعا أنها من قصيدة «الأرض الخراب». ويرغم أن إليوت «يعني عن رؤيا القرن العشرين» مع أن هذا هو - على وجه الدقة - أبرز ما يميز إليوت. حبه بالمصر، وتجليده معطياته الحديدية حصاراً ومكراً وحساسية.

ومن أهم ما كتب عن إليوت فصل للدكتور لويس عوض في كتابه «في الأدب الإنجليزي الحديث» (مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٠). وهو يصف إليوت بأنه «شاعر الإنجليزية الأول». وربما كان هذا أكثر الطبايع على ر. ب. ينس. ويصف بروفروث بأنه «لا يخطئ في شيء عن مصر إليوت». وليس هذا حقيقياً وإن كان بروفروث بطبيعة الحال - يعمل ملاح من شخصية مؤلفه - ويدعي أن بروفروث «يتقدم خطوة فناء عصرية تفشي الصالونات». وفي هذا تحديد لا تحببه لقصيدة، فمن لا يعلم أن كان بروفروث يريد أن يخطب الفتاة، أنه أنه واقع في حب محبب (ليس الحب والزواج متلازمين دائماً في الغرب!) يقول إن إليوت «يحتو شعره باختيارات شخصية لا يشاركه فيها إنسان». وأن أبيات «وخرج في الأرشدوق ليتزق على الحبل فاضطربت نفسي» تشير إلى «حادثة رجوى في عثمانيه التكميل» هو هو العنة ماري. والأبيات مستوحاة من كتاب قراءة إليوت هو «ماضي» (١٩١٦) للكوتشبة عازي لاريتش. وهو يؤرخ قصيدة «بروفروث» - ١٩١٤ والنصواب أنها كتبت ما بين باريس ومبوج ١٩١٠ - ١٩١١ ونشرت في مجلة «شعر» (شيكاغو) يوية ١٩١٥. وهو يعد «إليوت في «وراء آلهة غريبة» مطابقة لآراء هتلر في كتابه «كفاحي» وهو تشويه عليه. وإليوت كان - بحكم مسيحيته - معادياً للمسيحية من قبل الشيوعية والفاشية والنازية. وإن لم يكن - في بعض مواقف - من تعاطف مع الفاشية الإيطالية خاصة.

وفي كتاب الدكتور رشاد رشدي «في الشعر الإنجليزي: دراسات وقراءات» (١٩٥٦) فصل عنوانه «الاتجاهات الحديثة للشعر الإنجليزي». صفحات ١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٠ من هذا الفصل فيها قول من التصدير الذي قدم به إليوت لكتاب آن ريدلر «كتاب صهير للشعر الحديث» (دار فير وفيير - ١٩٤٢) وكان يتحد بالمولف أن يذكر ذلك.

وفي مجلة «المنه» (يناير ١٩٥٩) كتبت نبيلة إبراهيم خبيلاً جيداً لـ «الأرض الخراب» رائدة الشاعر المعاصرين من إليوت. يذكر فيه أن مصبده «لا تتجاوز خمسمائة سطر من الشعر». والقصيدة - على وجه الدقة - مؤلفة من ٤٣٣ بيتاً وهي مترجمة Genue ، بكاه. والنصواب الأسمى. أن غير اليهودي.

ومن أول الدراسات عن إليوت وأبياتها فصل للدكتور محمد مصطفى بدوي عن «ت. س. إليوت الشاعر» في كتاب «دراسات في الشعر والمسرح» (دار المعرفة - ١٩٦٠). ويعرف الفصل بحياة

إليوت. وطرائفه الشعرية. مع مقتطفات وفية من شعره. وفي حقالة عن «قضية الأدباء الشبان» يحيى الدين محمد (مجلة «الآداب» - بيروت، أغسطس ١٩٦٠) يثنى الكاتب على إليوت باعتباره يمثل «خير ما في الفكر من عمق وإحاطة». ويقول إن قصائده «تطرح ثقافة عالية المستوى جداً».

لكن يحيى الدين محمد يعود ببعض منبه - أو يعز - به. وتعبير «مكتب» بعد أربع سنوات. في مقالة صوبها «الشعر الحديث... خلافاً» (مجلة «المنه» - ربيع ١٩٦٤) «عندما ترجمنا أو نقلنا أو استعنا بإليوت - لم نستم في الحقيقة إلا بالمثل - إلا بصنونا - إلا بالرجل الذي رفض كل إبداع العصور الشعرية - وأضيق نفسه في شكل جديد وأفكار وبناء قديم». كيف يقال إن إليوت «رفض كل إبداع العصور الشعرية» وهو الرجل الذي نادى بأن يعيش الشاعر كل إبداع الماضي منذ هوميروس - ويستشعره حتى أعمق النجاع «كيف يقال إن بناءه قديم وهو الذي تور به القصيدة الحديثة» لكن مقالة يحيى الدين محمد - برغم هذه المآخذ - تقرب أشياء قيمة عن أثر إليوت على شعرنا الحديث.

وفي مجلة «أصوات» (لندن - العدد الأول - ١٩٦١) لخلف غالي شكري تحت عنوان «عن شاعر العصر» كتاب هيو كير عن إليوت. وقد أعاد غالي شكري - الذي يبدو أن علاقاته بشعر لا تكثره كثيراً - بشر هذه المقالة ذاتها في مجلة «الكاتب» (نوفمبر ١٩٦٢).

وفي مجلة «الأدب» (مايو ١٩٦١) كتب محمد عبد الهادي محمود «ت. س. إليوت الناقد الشاعر». فقدم مجموعة نقود عن الترجمة العربية لكتاب ستانلي هاجن «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة». وهو يقول إن إليوت باوند شاعر إنجليزي. والنصواب أنه أمريكي.

وفي مجلة «الكاتب» (مايو ١٩٦١) قدم الدكتور رشاد رشدي عرضاً جيداً لفهم «المعادل الموضوعي». وقد أعيد بشر هذه المقالة - بعد حذف الخاتمة دون سبب مفهوم - في كتابه «مقالات في النقد الأدبي» (مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٦٢).

وكتب عادل ضاهر في مجلة «شعر» (بيروت - ربيع ١٩٦٢) «رسالة من بروفروث» لخلف فيها محاضرة ألقاها إليوت في جامعة بين بولاية بوهيمن. وهو يتكلم عن «مدلول مري ورنشارد من الفاهين لأسرة تحرير Times Literary Supplement». أي رتش دس. هذا؟ إنما المقصود هو بروس جيري ونشموند. رئيس تحرير «مسحق التاييز الأدبي». أيام كان إليوت يواقيه مخلاً له.

وفي مجلة «الكاتب» (ديسمبر ١٩٦٢) لخلف غالي شكري قسمياً من مقالة أجراها مع إليوت الشاعر رومالد هون عام ١٩٥٩ ونشرت في مجلة «باريس ريفيو».

وكتبت الدكتورة نبيلة إبراهيم مقالة عن «صورة المرأة في الأدب الغربي الحديث» (مجلة «المنه» - مارس ١٩٦٣) خصت فيها مسرحية «حفل الكوكيل».

وكتب الدكتور فايز إسكندر عرضاً لمسرحية «السياسي الكبير»



(مجلة «عجلة» - أغسطس ١٩٦٢)

و في مجلة «عجلة» (مارس ١٩٦٣) لحظ صوت عبد الله مسرحية «السكرتير الخاص» و قد تمت لها مقدمة لا موضع لها في مثل هذا السبق

و كتب عبد العزيز حمودة (مجلة «عجلة» - يونيو ١٩٦٣) عرس كتاب في مايشي «ما حقه ت من إليوت» وهو يسمي اسم «الذات» «سفر» - و صوته «سفر» - كما تحدث عن حياة حواء في مسرحية «قبل ظهور Emmaus» وليس عنوان شخصاً و إنما هو اسم بلدة في فلسطين

و تصاب مجلة «ثقافة» (٨ أكتوبر ١٩٦٣) بمقالة لرئيس تحريرها محمد فريد في حديث صوابها «الذات» «الشعر» - يعرض فيها عجزه عن فهم إليوت هذا على الأقل كاتب أمي تعرف في نقد منه و عيب حبيبه أن يستوحى بالتواضع - فإن لكل منا نقطة عيبه و أديبه لم يسكن من فهمهم أو ندوهم منها اجتهاد

و لدكتور عز الدين إسماعيل مقالة صافية عن «المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر» (مجلة «شعر» - يناير ١٩٦٤) أعيد طبعها في كتاب «الشعر العربي المعاصر» لصابه و ظواهره الفنية والمعنوية - (دار الكتاب العربي للطباعة و النشر - ١٩٦٧) - يؤكد عز الدين إسماعيل أن متاعه شعرياً «إليوت» «منهج مشروع» - شأن عالم الطبيعة الذي يلبس لأستس و ان كان مدار بحثه كل يوم يكشف حديد و في مقارنته هذا صدى من مقالة إليوت عن «بوليسير» و «الصمام» و «الأسطورة» - «نستود» لأن «مرد» «مجلد» «ذا قبيل» (نوفمبر ١٩٦٣)

و كتب الدكتور كمال مشأت (مجلة «الشعر» - فبراير ١٩٦٤) عرساً لكتاب عن الشاعر الينزي ديبلان فوماس - قال في ثناءه «إليوت» «حده ثلاث نقاط هي الميلاد و التجمع و الموت» ترجمة لقول - إليوت في مسرحية «سوي في سرال» - Birth, copulation and death أي تجمع هذا «ثلاث» «مقصود صبا هو» «ميلاد» و «اتحاد» و «الموت» - أهم ثلاثة أحداث في حياة الإنسان

و كتب الدكتور محمود السمران عن «الشعر الإنجليزي في القرن العشرين» (مجلة «الأدب» - مارس ١٩٦٤) وهو يزج قصيدة و دن «الخطبة» - (وهي خيط من شعر و الشعر) ١٩٣٥ - و صوابها ١٩٣٢

و في مجلة «المسرح» (مارس ١٩٦٤) مقالة للدكتور فايز إسكندر عن «مسرح ب من إليوت» - نادر مسرحي «سوي في صراعه» - «عرسه» «من في مكانه» - «وهي يزج مقالة إليوت حواء عن شعر مسرحي ١٩٢٤ و صواب ١٩٢٨

و كتب الدكتور رشاد رشدي في مجلة «المسرح» (إبريل ١٩٦٤) عن «شكسبير و المعادل الموضوعي» - بأسط نظرية إليوت كما شرحه في مقاله (١٩١٩) عن مسرحية «ملت» - وهو يذكر أن إليوت «لم يترك عملاً من أعمال شكسبير إلا تناولته بالدراسة والتحليل» - «من كان

ذلك» - إن إليوت - باستثناء سبع مقالات أو نماذج - لا يذكر شكسبير إلا لثبات و في عاب قصيرة - كاشفة حقا - ولكنها أبداً ما تكون عن «تعمد كل أعماله» - «دع عنه أن ندرسه و نحفظه» و يود مرة - «دع الأنف» - لو علم من أين يستقي مفاداً معلوماته

و كتب الدكتور فايز إسكندر في مجلة «المسرح» (يونيو ١٩٦٤) عن «ت من إليوت و المسرح الواقعي» و لمقالة عرس حده - مسرحية - عوده ثلاثاً لأسره - (من لاج هذا أن لا نلزم ترجمته واحدة لأشبه عمار إليوت - فإن ذلك لأى ورد - بتعد لأمره - برجات الكتاب الذين أحدث عيبه)

و في مجلة «عجلة» (فبراير ١٩٦٥) كتب الدكتور صبية ربيع عقيب وفاة إليوت مقالة «عرسه» «ت من إليوت باقدا» - «ويج» يتحدث عن الشاعر «أندرو مارفين» و صوته «مارفل» - و لكن نعتة حصاً مضمي

و في مجلة «الثقافة» (٩ فبراير ١٩٦٥) كتب محمد فريد أني حديث «عره» في الشعر الإنجليزي إليوت «مناسة و منه» كما حوى نفس العدد مقالة عن إليوت بقلم منيرة دكروري

و في مجلة «الفكر المعاصر» (إبريل ١٩٦٥) كلمة - بلا توقيع - عن إليوت مناسية وفاته عواها «وفاة الشاعر الكبير» - تذكر أنه تزوج فيفيل هود في ١٩٥٦ و الصواب : ٢٦ يونيو ١٩١٤

و كتب نيل حلمي (مجلة «عجلة» - مايو ١٩٦٥) عرس كتاب مورفروب فرار عن إليوت - وهو ترجمه قوب إليوت Anglo-Catholic in religion : كاثوليكي الشخصية و لادق «جلو كاثوليكي» - «حيث إن كاثوليكية» - كما هو معلوم - «فرعن» كاثوليكية كيسة إنجلترا (وهذه هي التي تحول إليوت إليوت) و كاثوليكية كيسة - «وهو يقول» - ديوان إليوت «فصائل» ظهر في ١٩٢٠ و الصواب : مايو ١٩١٩ - و يزج كتاب «فكرة مجتمع مسيحي» - ١٩٤٠ - «حين أنه ظهر أول ما ظهر في إنجلترا في ٢٦ أكتوبر ١٩٣٩» - كما يزج مسرحية «الكاتب موضع الثقة» - ١٩٥٣ - و الصواب : «شرب في ٥ مارس ١٩٥٤» - و مسرحية السياسي الكبير في ١٩٥٨ - و الصواب أنها نشرت في ١٠ أبريل ١٩٥٩ - و كتب «عن الشعر و الشعراء» في ١٩٥٦ - و الصواب أنه نشر في ١٣ سبتمبر ١٩٥٧ ببريطانيا - و في ١٦ سبتمبر ١٩٥٧ «باتوليات المتحدة» ثم إنه يترجم عرس «death by water» الموت بالرى - «و لأفضل الموت عرقاً» - حيث إن الماء في هذا «نفس من قصيدة «الأرض الخراب» - «الدمار و الموت» - لا الرى و الخلاص

و في مجلة «الفكر المعاصر» (سبتمبر ١٩٦٥) كلمة قصيرة بلا توقيع عواها «عصر إليوت» - كما حوى نفس العدد مقالة «نهر شار» «صبر عواها» «هو الشاعر العظيم ب من إليوت» - «ومن هذه مقالة أن إليوت كان شاعرًا عامصاً» - «كانت العموص بالضرورة مهمة» - «محاكاة أن إليوت قد حد عامصاً في يشه دنها» - «ومن ثم كانت عشرات بل مئات من الشروح والتفسيرات لأعماله» - «حتى لقد سمى الناقد هيو كير - وهو» «ما أحب» - لا يقل عن مهرشاد صاير علما وذكاء - كتابه عن إليوت «الشاعر الخفي»

هي : «بيرت نورتون» ، «ايست كوكر» ، «دا دراى سالفيجز» ، «ليتل جيلنج» ، إذ هذه كلها أسماء أماكن (أي أسماء أعلام) ولا داعي لترجمتها .

« يترجم (من قصيدة «الأرض المحرقة» ) كلمة Loquacum إلى «المشروبات الروحية» ، ولعله ظن مرادفة للكلمة Liquor ! إنما تعني الكلمة : «السقف المزخرف» .

وللدكتور فائق من كتاب آخر هو «مذاهب النقد ونظرياته في إنجلترا قديما وحديثا» (مكتبة الأنجلو المصرية) في جزئين . والجزء الثاني يعالج نظرية إليوت النقدية تحت عنوان «أهمية التقاليد والساحبة المعاصرة» في دراسة الأدب» . يترجم The use of Poetry and the use of Criticism. إلى «أهمية الشعر والنقد» والأدق : «جلوى الشعر وجلوى النقد» .

ول مجلة «الشرح» (أبريل ١٩٦٦) ترجم أحمد ميجت مصرية جيل أنوى «بيكيت أو شرف الله» وقدم لها مقالة عربية «شرف الله في إليوت وأنوى» . وهو ينقل في مواضع عن الترجمة العربية للنص الخاص بإليوت من كتاب ستانلي هاجن السالف ذكره . دون أن يذكر مصدره .

وكتب الدكتور فايز إسكندر عن «تداعل شعر ونقصة مع الدراما» (مجلة «الشرح» - يولية ١٩٦٧) حيث مثل للعصر الدرامي في الشعر بقصيدة «أهمية حب ج . ألفرد بروغروث» وترجم مقتطفات منها .

وفي مجلة «الفكر المعاصر» (مايو ١٩٦٨) كتب محمود محمود عن «قضية الالتزام» بين جوركي وأندرويل وإليوت وجورج بندي . ويلوح أن كلامه عن آراء إليوت مستق من كتاب «ملاحظات نحو تعريف النقاد» .

ومقالة «المتأخرين في الشعرية» عن ريسر ولكاو توماس إليوت ، للدكتور فائق إسحق (مجلة «الغنية» - سبتمبر ١٩٦٨) تقارن بين هذين الشاعرين .

وفي كتاب «انجازات الشعر الحر» حسن توفيق (سلسلة المكتبة الثقافية - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧٠) بمقد المؤلف مقارنة بين إليوت بأعبار مثالا للشعراء «الذين يواجهون الواقع مواجهة المتخادلي أعلامه» وبحث بأعشاره مثالا للشعراء «الذين يواجهونه مواجهة المتجاوزين له» . وقد تجاوزت الحياة هذه التفسيرات الساذجة . وأصبح واضحا أن ما يربط بين شعراء فرنسا الكبار أهم ما يفرق بينهم . وإن انشعبت بهم السبل .

وفي مجلة «صايل» (سبتمبر ١٩٧٠) كتب رمضان لصباغ «حول الشاعر إليوت» يصف «وظيفة النقد» بأنه كتاب ، والصواب أنه مجرد مقالة . ومقائه تم على تأثر بكتاب الدكتور فائق من «إليوت» دون أن يقر بهذا الدين .

وفي الجزء الأول من كتاب «لورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر» (الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢) للدكتور عبد الغفار مكاوي ثلاث صفحات عن «توماس إليوت» يتحدث عن

ومن أسمى أن يكون أول كتاب كامل بالعربية عن إليوت ، وهو كتاب الدكتور فائق من (دار المعارف - ١٩٦٦) كتابا سينا . على الرغم من أن مؤلفه حاصل على الدكتوراه في أدب إليوت من جامعه ليربول ، وأنه أتيح له - فيما يحدثنا - أن يلتقي الشاعر العظيم «رهاء ثلث ساعة» ، ويستوصفه ببعض ما عمن عليه من أمور . ورداعة للكتاب ترجم - في جزء كبير منها - إلى أسلوب المؤلف ، وطريقته في العرض . فهو أسلوب بلاغي طنان متنع . إن باثولوجية الإنشاء الأدبي موضوع لم يسعد العناية التي يستحقها . وأسلوب فائق من حالة مرعبة تحتاج إلى تشخيص وعلاج ومعالجة . حيث إن الداء يلوح أشد تمكنا من أن يروى سريعا . هذا كاتب يكتب «موضوعات إنشاء» بالمعنى المدرسي الساذج ، لا دراسة نقدية على مستوى الكاتب المنقود .

وقد كتب أحمد إبراهيم الشريف (مجلة «الغنية» - أبريل ١٩٦٨) نقدا مضيقا لهذا الكتاب ، أبان فيه عن أخطائه وأوهامه . فلا يطيل في ذلك هنا ، وإنما نتمنى مخلصا لو عهد مؤلفه إلى تنقيحه وتحليصه من هذه الأوصار .

وهناك أيضا كلمة من كتاب الدكتور من عنوانها «إليوت أشهر ايهوليين» في مجلة «الفكر المعاصر» (مايو ١٩٦٦) تنقل على المعالجة لمؤلف لشعر إليوت . ولكنها نجد معالجته لمسرحه قاصرة .

هذا وقد نشرت جريدة «وطني» (صاح لمي التارخ للأشغال) كلمة صحفية لا يؤبه لها عنوانها «إليوت ودكتور فائق إسحق تحت محرم النقد» بمناسبة صدور رسالة الدكتور عن إليوت «سريالاغلبية» . عن إحدى دور النشر الأمريكية .

ومن الملاحظات على كتاب الدكتور من أنه

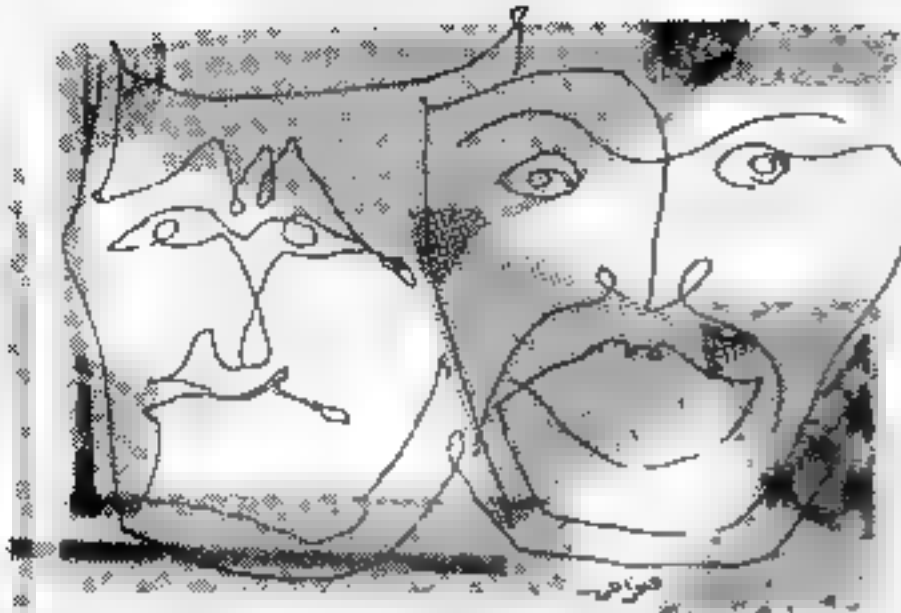
- يذكر أن إليوت تزوج من فيميان هايورد في خريف عام ١٩١٥ . والصواب : ٢٦ يولية ١٩١٤ .

- يؤرخ مقالة «التقاليد والملوكة الحديثة» ١٩١٧ . وهذا خطأ وقع فيه إليوت نفسه . والصواب أنها نشرت لأول مرة على عديدين في مجلة «دي إيجوست» في عدد سبتمبر ١٩١٩ . وعدد نوفمبر/ديسمبر ١٩١٩ .

- يؤرخ مقال إليوت عن «جون دريلد» ١٩٢٢ . والصواب ١٩٢١ .

- يذكر أن قصائد إليوت الباكرة التي ظهرت في مجلة «هارفرد أدفوكيت» لم تنشر بعد في أي ديوان له . وهذا حق في وقت تأليف الكتاب . ولكن يسمى حذف هذه الجملة في أي طبعة قادمة ، حيث إن القصائد المذكورة قد أدرجت الآن في «القصائد والمسرحيات الكاملة» (مير دبير - ١٩٦٩) . كما سبق أن نشرت في كتيب عنوانه «قصائد كتب في مطلع الشباب» ، حرره جون هيوارد ، وقدمت له فاليري إليوت .

- يترجم أسماء East Coker, the Dry salvages, little Gidding, Burnt Norton إلى «مورتون المحترقة» ، «كوكر الشرقية» ، «سالفيجز الحافة» ، «جيلنج الصغيرة» . والرأى عندي أن تنقل كما



«حلاق أشعث الشعر من أزمير» في قصيدة «الأرض الخراب»  
والصواب : فاجر أزميرى غير حلق :

Mr Eugenides, the smyrna merchant Un shaven

أما الجزء الثاني من نفس الكتاب (١٩٧٤) فيقدم ترجمات  
لنصائد «أغنية حب ج. أفريد بروفروث» ، و«سويى بين البلايل»  
(صوابها : السنددل nighungaes) ، و«شبحوخة»  
[«جبروتيون»] ، ومقطعات من «الأرض الخراب» ، و«الرجال  
الجوف» ، و«مارينا» ، و«يوهاليسير» ، ومقطعات من «بيت  
نورلون» ، مع تعريف وجيز بحياة إليوت . وهو في ترجمته قصيدة  
«جبروتيون» يكتب : «هاكاحوا الذى انتهى وسط اثنيانين»  
Among the Titans وإنما المراد : لوحات المصور  
لستد تيتان (أو تيشان) المتوفى عام ١٥٧٦ . وهو يؤرخ قصيدة  
«مارسا» : «بعد ١٩٣٠» والصواب أنها نشرت في ١٩٣٠

وعقد الدكتور محمود الربيعى - وهو باقد مستير - مصلا عنوانه  
«النظرية الموضوعية» من كتابه «في نقد الشعر» (دار  
المعرف ، ١٩٧٣) عن نظريات ت. إ. هيوم ، وإزداياوند ، وإليوت  
في الشعر ، مع التركيز على هذا الأخير

ول مجلة «اللال» (يونيه ١٩٧٣) مقالة للدكتور رشاد رشدى  
عن «شعر الحب من شكسبير إلى إليوت» ، أورد فيها مقتطفات من  
«الرجال الجوف» و«الأرض الخراب» .

ومن أفضل المقالات عن إليوت مقال ضاف للدكتور عادل  
سلامة من «اتجاهات الشعر الانجليزى والأمريكى المعاصر» (مجلة «عالم  
الفكر» ، الكويت ، يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٧٣) . هنا نجد  
صورة واضحة لسفلية الحضارية والثقافية التى شأ في ظلها ، وتراه بين  
معاصريه ، ونفع التركيز على قصيدة «الأرض الخراب» .

ول كتاب الدكتور رشاد رشدى «في الفن» في الحب ، في  
الحياة» (كتاب لإدعة والتلميذون - ١٩٧٤) دراسة جيدة عن «الحب  
في الأرض الخراب» يذكر فيها أن القصيدة ظهرت في عام ١٩٣٢ .  
وهو خطأ مطبعي - ولأريب - صوابه ١٩٢٢ . وقد أعيد نشر هذه  
الدراسة في مجلة «الحديد» (أول مايو ١٩٧٨)

ويورد رشاد رشدى آياتا من إليوت في مقالة أخرى بنفس  
الكتاب هي مقائله الموسومة بـ «في عالم اليوم : من أنا؟ ومن أنت؟» .

وكتب الدكتور عادل سلامة «خطر التوسع الثقافي الصهيوني»  
(مجلة «الزهور» ، يناير ١٩٧٤) عن كتاب جورج ستاينر «في قلعة ذى  
الدعيرة الزرقاء» ، وهو كتاب يرد على كتاب إليوت «ملحوظات بحر  
بحريف الثقافة» ، وموقف الدكتور سلامة مناصر لإليوت . معاد  
بشعر

وكتب الدكتور صلاح عدس (مجلة «الزهور» ، يوليو ١٩٧٤)  
مقالة مشوشة صوابا «مع شعراء الموجة الجديدة أو مع إليوت ؟»  
يقول : «إن من يقرأ شعر إليوت يجدد يستعمل ألفاظا غاية في البساطة  
والسهولة» . أمكن أن يقول هذا من قرأ إليوت حقا ؟ ماذا عن ألفاظ

من نوع Javescence أو Concetation (من قصيدة  
«جبروتيون» ) أو Polyphiloprogenitive (من قصيدة «صنوات  
المستر إليوت في صباح الأحد» أو Ophidian و baurachian و  
aphytons (من مسرحية «اجتماع شمل الأسرة» ) وغيره كثير ؟  
وفي مجلة «الثقافة الأسبوعية» (٢٣ يناير ١٩٧٥) كتب الدكتور  
صلاح عدس عن «الاتجاهات المعاصرة في الشعر الانجليزى» . وهو  
يدعى أن لإليوت كتابا عنوانه «مقالات في الشعر والنقد» . ولا يعم أن  
لهم مثل هذا الكتاب .

وفي مجلة «الثقافة» (مارس ١٩٧٥) مقالة للدكتور عبد القادر  
محمود عن «الشعر الفلسفى عند فانى وإليوت» ، يترجم فيه  
Ash wednes day إلى «رماد الأربعاء» . والصواب : «رماد  
الزمار» ، وهو من الأعياد المسيحية

ول مجلة «اللال» (ديسمبر ١٩٧٥) كتب الدكتور صلاح عدس  
عن «الاتجاهات المعاصرة في الشعر الانجليزى» ، ومع المقالة صورة  
لكينج تحتها اسم توماس هاردى ، ولكن لعل هذه لا تكون غبطة  
الكتاب !

وكتب نصر الدين عبد اللطيف (مجلة «الزهور» ، فبراير ١٩٧٦)  
«عيد ميلاد قصيدة شائعة» بمناسبة مرور خمسين عاما على صدور  
قصيدة «الأرض الخراب»

وفي مجلة «الحديد» (أول مايو ١٩٧٦) مقالة بلا توقيع عن  
«ث. م. م. إليوت» ، تسمى الدلائل إلى أنها من قلم الدكتور نبيل  
راعب . وهو يترجم The Dry Salvages «إنقاذ ما يمكن  
إنقاذه» ، والصواب : «درأى سالحد جز» كما هي ، وهذا اسم مجموعة  
صغيرة من الصخور ، قرب الساحل الشمالى الشرقى لرأس آل  
ماشوشس . وهو يكتب «سويى أجوشس» وترجمتها «سويى في  
زأله» ، ويقول إن إليوت حصل على الجنسية البريطانية في ١٩٢٨ .  
والصواب : ١٩٢٧ ، ويؤرخ مقالة إليوت عن «أندرو مارفل»  
١٩٢٢ . والصواب ١٩٢١ . كما يترجم كلمة Mylae (من  
قصيدة «الأرض الخراب» ) . «سفن الملايو» . والصواب

«ملاي» : معركة وقعت في عام ٢٦٠ ق. م. في الحرب البونيقية  
الأولى بين روما وقرطاجنة . وهو يرسم اسم كتاب جون لفمحتون «لوير  
The Road to Xanadu» «أكساندو» وصواب «نطقها  
انادو» كما يعرف مشاهدو الفلم الذى عرض في القاهرة منذ قريب

ويستهل الدكتور عيسى الناعوري كتابه «دراسات في الآداب الأجنبية» (سلسلة اقرأ، دار المعارف، ١٩٧٧) بـ «جولة في شعر ت. س. إليوت». وهو يترجم من قصيدة «أيسب كوكر» «لكي تصل إلى حيث أنت، لتصل من حيث لا تكونين يعني أن تسير في طريق ليس فيها نشوة». ولا معنى لتخصيص التوث هنا، فإليوت يحاطب القارئ عموماً، رجلاً كان أو امرأة، شيخاً أم شاباً.

وكتب بدر توفيق «قصائد غير مألوفة للشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت» (عجلة الشعر، يناير ١٩٧٨) عن قصيدتي «إلى الحدود الدرس ماتوا في أفريقيا» و«هستريا». ولا وجه لوصف القصيدتين بعدم الألفة، إذ إنه قد سبق ترجمتهما ونشرهما في مجلة «الثقافة الأسبوعية» (١٣ سبتمبر ١٩٧٤) ولكن بدر توفيق - فبا يلوح - لم يترجم تلك الترجمة.

وفي مجلة «الغلال» (يناير ١٩٧٨) كتب الدكتور صلاح عيسى مقالاً عن «الحب في الشعر الأمريكي» أورد فيه مقتطفاً من قصيدة «الأرض المربوبة».

وفي مجلة «الكاتب» (فبراير ١٩٧٨) مقالة لعبد النبي داود عن سلفاتور كودومودو «شاعر إيطاليا الفاشي بجائزة نوبل» يعقبا تلخيصاً لكتاب ت. س. ماثيوز «توم العظيم».

وفي كتاب «معالم الأدب العالمي المعاصر» (سلسلة اقرأ، دار المعارف، أبريل ١٩٧٨) للدكتور بيل راضب فصل تحت عنوان «الشعر الإنجليزي» يعالج شعر إليوت بإيجاز.

وفي كتاب «قصود في الأدب والنقد والتاريخ» (المجلة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩) لعل أدهم مقالة عنوانها «الوضوح والغموض» فيها يكتب الكاتب والفكر والفلاسفة «لخص فيها مقابلة صحبة أجراها مع إليوت الكاتب الهندي رانجي شاهاني في أغسطس ١٩٤٩».

وفي نفس الكتاب فصل عنوانه «وظيفة اللغة ليست إعطاء الأفكار» هو تكرار حرفي للجزء الأكبر من الفال السابق، بعد تغيير العنوان!

وكتب الدكتور عبد الواحد قرظوة مقالة عن «ت. س. إليوت والتدريء العربي» (عجلة الدوحة، قطر، يوليو ١٩٧٩). (أتاني أن قرظوة أصدر كتاباً كاملاً عن إليوت، نشرته الدار العربية للدراسات والبحوث، ولكنني لم أتمكن من الاطلاع عليه بعد). وهو يقول إن إليوت حصل على وسام الاستحقاق البريطاني في ١٩٤٧، والصواب ١٩٤٨، وأنه حصل على جائزة نوبل للأدب في ١٩٥٧ والصواب ١٩٤٨ أيضاً.

وفي كتاب «كتابة على وجه الريح» (الوطن العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٠) لخص صلاح عبد الصبور تحت عنوان لا يحلو من إثارة صحفية «شاعر وثلاث نساء» كتاب «توم العظيم» قوله

توماس ماثيوز. وهو يقول إن إليوت تزوج سكرتيرته وهو في السبعين، والأدق: التاسعة والستين (ولد إليوت في ٢٦ سبتمبر ١٨٨٨ واقترب بعالمه في ١٠ يناير ١٩٥٧). ويرجم الكاتب بالنص عن سيبه تسمية الكاتب «توم العظيم»، غير مدرك أن هذا هو النقيب الذي كانت فرجينيا ولغ، الميالة للسخرية والدعابة، تطلقه على صديقها الشاب إليوت. وهو كذلك يصف كتاب آرثر سيمونز «الحركة برمية في الأدب» بأنه «مغامرة من الشعر الرمزي الفرنسي جمعها كاتب» والصواب أنه مجموعة دراسات نقدية. وليس كتاب متحجبت شعرية.

وكتب صلاح عبد الصبور «فهم جديد لكلمتين قديمتين» (مجلة «الفصل»، السعودية، يوليو/أغسطس ١٩٨٠) عن مصطلحي الكلاسيكية والرومانسية، بأسطاً موقف إليوت من هذين المصطلحين.

وفي ختام هذا القسم ربما كان من الخير أن نذكر - ولو أن هذه المقالة مقصورة على إليوت في العربية - أن هناك ما لا يقل عن عشرين رسالة جامعية، لدرجتي الماجستير والدكتوراه، قدمت باللغة الإنجليزية إلى أقسام اللغة الإنجليزية في جامعاتنا، وهي - كما ينتظر - متفاوتة المستوى، ولكن بعضها يبلغ حداً عالياً من الجودة.

كذلك ينبغي أن نذكر أن عدداً من أساتذتنا الجامعيين في الجامعات المصرية والعربية قد نشروا مقالات وأبحاثاً بالإنجليزية عن إليوت. ومن غير هذه المقالات:

Rashad Rushdy, Notes on the objective Correlative of T. S. Eliot, The Anglo-Egyptian Bookshop, 1962.

Fayez Iskander, «The Theme of Becket in Terryson-Eliot-Anoulin», Bulletin of the faculty of Arts, Cairo University, Vol. XXIV, Part II, December, 1962.

Zakher Gabriel, «Wordsworth and T. S. Eliot», in English Critics and Criticism, El-Nahda El-Arabeya, 1962.

Fayez Iskander «Some Basic Problems of Modern Drama Creation and Reception», Bulletin of the faculty of Arts, Cairo University, Vol. XXV, Part I, May 1963.

Latfa El-Zayat, F. M. Ford and T. S. Eliot: Some Aspects of their Impersonal Theory of Art, The Anglo-Egyptian Bookshop 1965.

## ٢ - ترجياتنا لأعمال إليوت ولما كتب عنه

بوشك المره - لفرط ما يسمع اسم إليوت في أوساطنا الثقافية - أن بحاله قد سرى منا مسرى الدم في العروق، وامتزج بالقرائح ولأرواح والأبدان، حتى إذا هو ألقى نظرة فاحصة على ترجياته إلى العربية أدرك حطل هذا الظن، وعرف أن رواجه عندنا ليس إلا بحصلة ألوان من سوء الفهم.

وأول ما يقال عن ترجيات إليوت إلى العربية هو أنها قبيحة لا تتناسب مع حجم إنتاجه في الشعر، والنقد الأدبي والاجتماعي.

والفلسف ، والمسرح الشعري : فضلا عن كتابات له تعد بالآلاف (انظر بيلوجرافيا دونالد جالوب ، غير وبيير ، لندن ، ١٩٦٩ ) ، لم يجمع في كتب . ولا يحسب أن التشويق باسمه من كتابات قد وقعت لهم عليها عين : أو دارت هم محدد

وآفة هذا التناول المنسرد أنه يقدم صورة جريئة لإليوت ، ويخلع على فكره من عوامل التصور والتركيب ، إذ رب جملة طائفة في مقالة له تلقى ضوءا كاشفا على عقله ، أو رب رسالة منه إلى عمر أو صديق تعرفنا بحسب كان مجهولا ، أو رب حديث إذاعي يصوب النظره إلى مسألة يكتنفها الغموض . إن أول الوجبات وأكثرها بدائية - وهو قرأه كاملا - واجب قد طالت نقادنا . ومن ثم آثروا الاختصار على يسير الذي يحده في تناول اليد . وهذا المنهج لا ينفذ ولا يسمع في حالة أدب كاث كل كتاباته حوارا ذاتيا متصلا ، وسعا إلى تجلية الأمور في قلب بيئة فكرية شديدة التعقيد ، وكان في كل كتاباته - مهما احتلفنا معه هنا أو هناك - نموذجا للأمانة الفكرية الفائقة ، ومثالا لسمي المنزه عن العرض ، دون أن يلق بالآخرى الشهرة أو المال أو بسطة

نفس إذن لم نقرأ من إليوت إلا القليل . ونحن لم نترجم منه إلا قدرنا أنفس . وثالثه الآن أن هذا القليل الذي ترجمناه نكثر فيه الأعطام وتصوره الأوهام ، وتنوشه من كل جانب آفات الجهل والفصود . ولا شك أن ثمة استثناءات يسفى التنويه بها على سبيل التحلية ولكننا نجد لقاء كل محاح في ترجمة إليوت إلى العربية ألوانا عديدة من الفشل . وأوجه من الخطأ لم يبه إيه أحد . وكانت وبيلة الأثر على شعرائنا وأدبائنا الذين يعتمدون على مثل هذه الترجمات .

وفيا إلى أهدم قائمة بما ترجم من إليوت إلى العربية ، لا ندعى استقصاء ، ولكنها تغطي أغلب الموجود . ولمل شاء الاستزاده أن يرجع إلى عمليين بيلوجرافيين سابقين هما

Donald Gallup, T.S. Eliot: A Bibliography, Faber and Faber, London, 1969, p. 263

Muhammad Abdul-Hai. «A Bibliography of Arabic Translations of English and American Poetry 1830-1970». Journal of Arabic Literature E. J. Brill, Leiden, Vol VII, 1976, pp. 129-130, 148.

## شعر

في كتاب «ت. م. من إليوت قصائد» (بيروت ، ١٩٥٨) شارك دويس (على أحمد سعيد) ، ومبرشور ، وبلند الخيلدي ، وفزومند ستوارت ، ويوسف الخال في ترجمة قصائد «الأرض الخراب» ، «أربعاء الرماد» ، «أغنية العاشق بروفروك» ، «الرجال الحوف» ، كما ترجم إبراهيم شكر الله مسرحية «مقطعة في الكانتاتالية»

- قصيدة «أغنية العاشق ج. ألفرد بروفروك» . ترجمها بلد الخيلدي وفزومند ستوارت (مجلة «الأدب» ، بيروت ، أغسطس ١٩٥٥ ، ص ١٣ - ١٤)

وترجمها الدكتور لويس عوض في مجلة «الكاتب» (بوين ١٩٦١)

وترجمها محمد عبد الحى (مستقبا) يقول - ترجمه عبر مشورة لفتحي فصل) في صحيفة «الخرطوم» (الخرطوم . مارس ١٩٦٧ ، ص ٤٥ - ٤٨)

وترجمها صلاح عبد الصبور (أغنية حديدية لشعر إليوت مجلة «المجلة» ، فبراير ١٩٧١) . وللترجمة مقدمة جيدة رجع فيها المترجم إلى كتاب ب. سدام «مرشد الدارس إلى قصائد ت. م. من إليوت المختارة» (فيبر وفير ، لندن ، ١٩٦٨) وغيره

- قصيدة «مستأجر لفاكس» : ترجمت في كتاب «مائة قصيدة من روائع الشعر الحديث» . اختارها سلدن رودمان . ترجمة بادية إلياس وسليمان العيسى ، مراجعة زهير مصطفى (مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٦٦) . ونحو نفس الكتاب ترجمة لأولي «الجوقات من الصخرة» ، كما يحوى قصيدة أخرى ريد حواس «شارد هويلو» هي هكاكة ساخرة لأسلوب إليوت .

- قصيدة «الأرض الخراب» : ترجمها الدكتور لويس عوض في مجلة «الكاتب» (يناير ١٩٦٢) . يقول «مستقبا على ظهري» والصواب : «مستقبة على ظهري» . حيث إن الحديث عن إحدى بنات التأخير من أخير

وهناك تعليق على ترجمة لويس عوض هذه . مع مقارنته بترجمات أخرى ، في مقالة لأليس توفيق بمجلة «الأدب» (أكتوبر ١٩٦٣)

وترجم الدكتور عادل سلامة طرفا من القسم الخامس من القصيدة مع مقدمة تحت عنوان «ت. م. من إليوت» . هل آد الأول لإعادة تقييمه ؟ (مجلة «الجلال» ، يولية ١٩٧٧) . يترجم إليه سترنسكي Sacre du Printemps إلى «فلسفة الربيع» والأدنى «طقوس الربيع» ، حيث إن موضوع الباليه هو الطقوس الموسيقية التي كان الفلاحون في روسيا قديما يستعملون بها مقدم الربيع

وترجم عبد الله البشير القصيدة في عدد من جريدة «الأهرام» (١٩٧٨/٥/٢٧ و ١٩٧٨/٥/٢٠) مع مقدمة قصيرة عن أثرها على الأدب العربي يعرف بها أن «الكاتب المسرحي الدكتور سمير سرحان» قد من موضوعها مادة لمسرحية «الملك يبحث عن وطنه» !

وقد علق نصر الدين عبد اللطيف على هذه الترجمة في مقالة «عنوانها» على أطلال اللغاة الأوربية ، لماذا ؟ (مجلة «الجلال» ، يولية ١٩٧٨) وأعاد نشرها في كتاب «الناس والعصر» (كتاب الجلال ديسمبر ١٩٧٩)

- قصيدة «الرجال الخوف» - ترجمها الدكتور عبد الحميد  
مكاوي في مجلة «الثقافة» (١٥ ديسمبر ١٩٥٢ - ص ١٧)  
وترجمها الدكتور لويس عوض في مجلة «الكاتب» (مايو  
١٩٦١)

وترجمها محمد عبد الحفيظ تحت عنوان «الفارغون» في «الرأي  
العام» (الخرطوم، ٢٥ مايو ١٩٦٤ - ص ٤)

- قصيدة «أرباع الرماد» - ترجمها مع بشور في مجلة «شعر»  
(بيروت، ربيع ١٩٥٧، ص ٥١ - ٦٦).

وترجمها الدكتور لويس عوض في مجلة «الكاتب» (بوينس  
١٩٦١)

- قصيدة «رحلة الهوس» : ترجمها بدر شاكر السياب في كتابه  
«مختارات من الشعر العربي الحديث» (بغداد، ١٩٥٥)

- قصيدته «مارينا» - ترجمها عبد العزيز صموت في «الرأي  
العام» (الخرطوم، ٢٢ سبتمبر ١٩٦٢، ص ٥).

- «أربع رباعيات» : ترجمها توفيق صايغ في مجلة «أصوات»  
(لندن) بالترتيب التالي : «بيرت بورن» (السنة الأولى - العدد  
أربع، ١٩٦١، ص ٦٩ - ٧٦). «ايسيت كوكر ليهالسية الثانية»  
العدد الخامس، ١٩٦٢، ص ٤٠ - ٤٩. «دراي سالعجز»  
(سنة الثانية - العدد السادس، ١٩٦٢، ص ٦٩ - ٧٦). «لينا  
جيدج» (سنة الثانية - العدد السابع، ١٩٦٢، ص ٦٨ - ٧٨).

ويذكر الدكتور عبد الواحد لؤلؤة أن توفيق صايغ قد جمع هذه  
الترجمات، مع مقدمة وافية، في كتاب صدر قبل وفاته في ١٩٧١. ولم  
أتمكن من الاطلاع على هذا الكتاب

وترجم إبراهيم شكر الله «مورنوت المخرقة» في مجلة «الأدب»  
(بيروت، مايو ١٩٥٥)

- قصيدة «إلى المهددين بالثأر في أفريقيا» - ترجمها وقدم لها  
بدر توفيق في مجلة «الدوحة» (قطر، أكتوبر ١٩٧٩).

#### نقد

- في كتاب «مختارات من النقد الأدبي المعاصر» (مكتبة الأنجلو  
المصرية، المقدمة مؤرخة ١٩٥١) ترجم الدكتور رشاد رشدي مقالة  
«التقاليد والبروغ الفردي» ومقتطفات من مقالتي «مهمة النقد»  
و«شكسبير ورواقية سيكا» (تحت عنوان «الفلسفة والشعر» - وهو  
عنوان أصح - جون هيوارد الذي حرر مختارات من نقد إليوت، ووردها  
معدولين من عده، في كتاب «بشر مختار»)

- وترجم صلاح عبد الصبور «مختارات معاصرة في فهم الشعر»  
ونقده «ترجمة جميلة مع مقدمة (مجلة «المجلة» - مايو ١٩٦٣) حيث  
نقل (عن كتاب جون هيوارد أيضا) مقتطفات عن «الشعر والفلسفة»

وه «الشعر والسر» و«تجربة القصيدة» - يقول في مقدمته إن إليوت نصر  
في التراث الانجليزي «فأعجبه ملتون وبيك ودين وبروك فصلا عن  
شكسبير، ولم يحبه بوب وسويندون». من قال هذا؟ وأين قرأ عبد  
الصبور أن إليوت معجب بروبرت بروك، وغير معجب ببوب؟

- وترجمت الدكتورة لطيفة الزيات إليوت «مقالات في النقد  
الأدبي» (مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٤) حيث نفت «التقاليد  
واللوهة الفردية» و«مهمة النقد» و«الشعر والدراما» و«أصوات الشعر  
الثلاثة» وغيرها. وترجمتها - عل العموم - طيبة، وإن أغصت بصح  
مطور وعبارات.

#### ومن مقالات إليوت المترجمة

- «التقاليد واللوهة الفردية» - ترجمها الدكتور مع خوري، ولم  
أتمكن من الاطلاع عليها.

وترجمها ترجمة مختارة، مع مقدمة وجيزة، الدكتور محمد  
مصطفى بدوي في عددين من مجلة «الأدب» (مايو ١٩٥٦ ويونية  
١٩٥٦)

- «وظيفة النقد» - ترجمها الدكتور إبراهيم حادة في مجلة  
«البصير» السعودية (سبتمبر/أكتوبر ١٩٧٨). وهو يرسم سم

Remy de Gourmont بالتاء في العربية، والصواب حذفها  
- «وظيفة النقد الأدبي» (وهو تنم عن كتاب «جدوى لشعر  
وجدوى النقد» لا تحمل هذا العنوان في الأصل) ترجمها الدكتور  
مصطفى بدوي في مجلة «المجلة» (أكتوبر ١٩٥٧)

- «الشعر والدراما» : ترجمها ملحنة الدكتور محمود السيرة في  
كتابه «مقالات في النقد الأدبي» (درا الثقافية، بيروت)

- وترجم الدكتور شكري محمد عباد، بمراجعة هيثم نويه،  
«ملاحظات نحو معنى المقالة» (المؤسسة المصرية العامة للتأليف  
والترجمة والطباعة والنشر) ترجمة رائدة، مع مقدمة اشتمل فيها في نقد  
آراء إليوت. وقد أصدر إليوت طبعة جديدة من كتابه (١٩٦٢) بها  
تصديح جديد وهامش مصاف، فحسب شكري عباد أن يصيها إلى  
ترجمته إذا أعيد طبعها.

- ومن المقابلات مع إليوت مقابلة أجراها دوياد هول عام  
١٩٥٩ ونشرت في مجلة «ماريس ريفيو»، وقد ترجمها مجلة «حور»  
(بيروت) في عددها الأول ١٩٦٢.

- وكذلك مقابلة أجراها مع توم جرينويل ونشرت في مجلة «كتب  
وكتاب» (يناير ١٩٦٣)، وقد ترجمها محمد عبد الله الشفيق - وهو  
من حيوة مترجمة - في مجلة «الشعر» (فبراير ١٩٦٥) ترجم عنوان  
قصيدة إليوت Triumphal March إلى «مارس استنصر»  
والصواب «ميرة النصر»



## مسرحيات

- ترجم أمين سلامة ، بمراجعة الدكتور جمال الدين الرمادي ، مسرحية «حظك كوكبيل» (الدار القومية للطباعة والنشر) ، وقدم لها التراسع بمقدمة حاهمة ذكر فيها أن إليوت أعد رسالة جامعية عن الناقد الكبير «برادلي» مؤلف الكتاب الذائع الصيت «المرواحا الشكسبيرية» وهذا الخط بين أخوين : أندرو سيمبل برادلي (١٨٥١ - ١٩٣٥) وزيب «المأساة الشكسبيرية» ولوانيس هيريت برادلي (١٨٤٦ - ١٩٢٤) الفيلسوف المثالي الذي أعد إليوت عنه رسالة الدكتوراه .

كذلك نقرأ في نفس المقدمة أن في «الأرض الخراب» «إشارات وتضمينات من هيريت سيمبل ، ووليم شكسبير» . أي هيريت سيمبل هذا ؟ هي الإشارات إلى الشاعر إدموند سيمبل ، وذلك في مثل قول إليوت «يا مير التيمز الرقيق ، هلا تهاديت حتى أنتهى من أنشودى»

وقد ذكر الرمادي في مقدمته أنه قد سبق له منذ عدة سنوات أن ملخص مسرحية «ال إحدى الصحف اليومية للباردة» ، ولم يقع لي هذا للتعبير .

وقد أتاني - ولا أدري مدى صحة ذلك - أن البرنامج الثاني من إعادة القاهرة قدم مسرحيتي «رجل الدولة المتقاعد» بترجمة الدكتور عادل سلامة ، وهالكاتب موضع السرة بترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد .

وقد أضحت سلسلة «من المسرح العالمى» التى تصدر عن وزارة الإعلام بالكريت أنها ستصدر «جريمة قتل في كاتدرائية» و«حظك كوكبيل» من ترجمة صلاح عبد الصبور .



## ترجمات لما كتب عن إليوت

### كتب

- ترجم الدكتور عبد الرحمن باغى كتاب ليونارد أنجر «ت. ص. إليوت» (المكتبة الأهلية ، بيروت ، ١٩٦١) . ومن الملاحظات على ترجمته :

- يذكر أن The Egoist صحيفة ، والأدق أنها مجله

- يقول إن إليوت ألقي محاضرات في هارفرد ١٩٣٢ - ١٩٣٣ «عن تشارلز إليوت نورتون» ، والصواب أنها محاضرات أنشئت و ذكرى نورتون ، ولكنها ليست عنه ، إذ المحاضرات المذكورة هى التى جمعها إليوت في كتابه «جذوى الشعر وجذوى النقد»

- بترجم عنوان قصيدة إليوت Spoken إلى «لصيفة» ، وهى ترجمة حرفية . وإنما المقصود «كآبة» ، كما يعرف قارئو بودلير وغيره .

- يذكر عنوان القصيدة Lu Figue che Punge دون ترجمة ، وترجمته «الغثة الباكية» .

- يستعمل ضمير المذكر في الحديث عن آبق (في مسرحية «الاجتماع شمل الأسرة») وآبقى امرأة لا رجل .

- بترجم Abroken Spring in a Factory yard إلى «الدهورة للكسرة في ساحة معمل» وصوابها «غابض (رنريك) مكسور في فناء مصنع» .

- بترجم (من قصيدة «مقدميات») gathering fuel in vacant lots إلى «يجمعن الحطب في أكوام مفرغة» ، وصوابها «يجمعن الوقود في غرابات خالية»

- بترجم Arel Poems إلى «قصائد بسل» ، وهى ترجمة عجيبة لا تغير لها إلا أن يكون قد قرأ كلمة Arc - سهوا أو نتيجة خطأ مطبعي - على أنها Arel (أبريل أو نيسان) .

- بترجم The Dry Savages إلى «أنواع الانقراض الحافة» و Lat le Gidding إلى «الدوار الخفيف» . وسلف القول إنه يبنى ترجمتها كما هما أصف إلى ذلك أنه ليس و لابحيرية كلمة Gidding هذه التى يظنها تعنى «دوار» ، وإنما هناك كلمة Giddiness

- بترجم (من مقالة إليوت : «الشعراء المتبايرقيون») «إن مديتنا لتهم Comprehends الكثير من النوع» ، والصواب : تنوع ، أو تشتت على

- بترجم object ve correlative إلى «مراعاة النظر» . والأدق : للمعادل الموصوعى . أو المتراسل الموصوعى . أو التادل الموصوعى .

- وترجم الدكتور إحسان عباس كتاب الناقد الأمريكى ف. ماليس «ما حظته ت. ص. إليوت» تحت عنوان

ات من إليوت الشاعر الناقد ، (الملكة المصرية ، صيدا . بيروت ، ١٩٦٥) . ولاحظ عليه أنه

- يترجم The Boston Evening Transcript إلى «وثيقة أمسية بيوستل» ، وصوابها «البوستل إيتنج ترانسكربت» ، وهو اسم صحيفة أمريكية

- يترجم Hysteria إلى «هلاس» . وصوابها «هستيريا» ، وبما الهلاس هو ال hallucination

- يترجم Ara vos prec (وهو مفتطف من دانتى) إلى «بدا أناشدك» ، والأدق : «الآن أنصح إليك»

- يرسم اسم الشاعر الليتافيزيقي الإنجليزي Henry Vanhan «هومان» ، وصواب نطقه : هري غون

- يترجم عنوان مسرحية جون وبتر The white Devil إلى «الشيطان الأبيض» ، وصوابه «الشيطانة البيضاء»

- يرسم اسم الناقد الفرنسي Charles Maurras «موراس» ، وصواب نطقه حذف السين

- يترجم عنوان مقال في المجلات The Idea of a Literary Review إلى «فكرة للترجمة الأدبية» ، وصوابها «فكرة المجلة الأدبية» .

- يذكر «آتسة هيلين سلتجسي المنة العانس وبنت عمها هاريت» . وهما غلط بين قصبتين مختلفتين : «المنة هيلين» و«آتسة المنة نانسى» . فليست هاريت ابنة عم هيلين ، وما التنا قط إلا على صفحات ديوان إليوت الأول «بروفروك وملاحظات أخرى»

- يكتب عبارة «رعاع Breughelques على حو رعب» دون ترجمة ، والمقصود رعاع كأولئك الذين رسمهم المنصور بيتر بروجل ، من فنانى الأراضي المنخفضة في القرن السادس عشر

- يسمى لشاعر والمتصوف الأسباني St John of the Cross «يوحنا الحبيب» ، وصوابه «القدس يوحنا الصليب»

- يورد عبارة دانتى في «الكوميديا الإلهية» La sua voluntade è nostra pace دون ترجمة . وترجمتها «في إرادته سلامنا» .

- يترجم (من «سوى في راله») عبارة do a girl إلى «كل رجل . يريد مرة في العمر أن يستوفى على فتاة» ، وصوابها «يقتل» ، لا «يستولى»

- يقول إن مسرحية «محاكمة قاص» من تأليف «المبسر» . والصواب طبعا «متن سندر»

ويشبه كتاب ماتيس ، كما ترجمه الدكتور جمال عمار . فصل ملحق عن آخر ما أنتجه إليوت . بقلم ل . ب .

### مقالات عن محلات

- «ات من إليوت» بقلم تشارلز وبتر . ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة (مجلة «الأديب» . بيروت . ص ١٩٥٧) . يترجم (من قصيدة «أعنة حب ج ألفرد بروروك») عبارة eterna footman إلى «الإنسان الخالي الخالد» ، وصوابها «الخادم الأبدى» . وهو يترجم عنوان قصيدة Rhapsody in a Windy Night إلى «فرحة في ليلة عاصفة» ، وصوابها «رابسوديا في ليلة عاصفة» ، والرابسوديا شكل من التأليف الموسيقي . كما يترجم (من قصيدة «مقدمات») عبارة vacant lots إلى «أكياس مثقوبة» ، وصوابها كما أسلفنا «خردات خالية» ، كما يسمي «إلى لانتلوت أندروور» قصيدة ، والصواب أنها عنوان كتاب نقدي نشره إليوت في ١٩٢٨

- «ات من . إليوت أو نهاية معروضة أدبية» لكارل شايبو . ترجمة وتقديم فؤاد دواردة (مجلة «الجملة» ، سبتمبر ١٩٦١) . يترجم (من قصيدة «مقدمات») عبارة Raising dingy shades in a thousand furnished rooms

إلى «ترفع ظلالهم الداكنة في آلاف الحجرات المعروضة» ، وصوابها : «ترفع مصاريع لرجة» في ألف عرفة معروضة . فكلية shades هنا تعني «مصاريع النافذة الخشبية» . لا «ظلال» . وهو يترجم (من قصيدة «رابسوديا في ليلة عاصفة») a broken spring in a factory yard إلى «ربيع معطم في غناء المصنع» ، وقد أسلفنا أن كلمة spring تعني «نابض» (ربوك) . وهو كذلك يورد عنوان قصيدة إليوت Burbank with a faedeker دون ترجمة ، وترجمته «بربانك بنسخة من دليل يديكر» ، كما يترجم عنوان قصيدة Gerontion إلى «حكيم» ، وصوابها «جيريونتون» أو «محور صثيل» . يترجم عبارة Arel Poems إلى «قصائد المواليات» ، وهي ترجمة عجبة صوابها «قصائد إريل» . وإربل هو ذلك اخي اللطيف في مسرحية شكسبير «العاصفة»

يترجم عنوان كتاب فريزر The Golden Bough إلى «لعوس الذهبي» . وصوابه «العصن الذهبي» ، ويترجم اسم المتصوفة الإنجليزية Juliana of Norwich إلى «جوليانا الروحية» ، وهي ليست بروحية ولا سويدية . وإنما هي إنجليزية قح من مدينة نوروش

- «مريد من الضوء على موقف إليوت» (مجلة «صه» ، مارس ١٩٦٢) ، ترجمة وتقديم فؤاد دواردة . ويتكون من مقابيل «رهال إليوت ومكانته» لولتر آل ، و«حديثه مسر إليوت» للشاعر الاسترني ماكجريجور . هيتي . وهو يرسم اسم الناقد الإنجليزي

Graham Hough «جراهام هيو»، وصواب نطقه، جراهام هيو، ويرسم اسم Edwin Muir «إدوين موير»، وصواب نطقه موير، كما استخدم صمير اندكروى الإشارة إلى الناقطة بآييت دوتش . وهي امرأة لا رجل

- «في ذكرى الشاعر الراحل ت. من إليوت»، بقلم الخمر (غير مذكور اسمه) . وسم المترجم غير مذكور أيضا (مجلة «الثقافة» الأمريكية» - دار المعارف، صيف ١٩٦٥).

- «هانت والمعادل الموضوعي»، بقلم موزيس وبتر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة (مجلة «الثقافة» - مايو ١٩٨٥). يرسم اسم Beiforest «بلفورست». وصواب نطقه: بلفوريه.

- «ت. من إليوت»، بقلم ولتر جاكسون ييت، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة (مجلة «الثقافة» - فبراير ١٩٨١). يرسم اسم سافد والشاعر الإنجليزي T. E. Hulme «تي. إي. هولم»، وصواب نطقه: هيلم.

### كتب تشمل على فصول أو صفحات عن إليوت

- «جائزة بوبل للأدب» دراسة عن الأدباء المحدثين لصدرتها وريش فريش وونيكيد. تعريب إميل خليل يحيى (دار الأفاق الجديدة - بيروت) به فصل عن «ت. من». إليوت «بقلم جيمس بيكر» يترجم عنوان ديوان Prufrock and other Observations «في «بروفروك» وقصائد أخرى»، والأدق: «وملاحظات أخرى» يترجم عنوان The Hollow Men «رجال بلا طائل» مرة، و«رجال قاهنون» مرة أخرى. ظيحت إحداهما. يترجم Furber «فورييس» وترجمتها: ربان الغضب

- «مبادئ الفن»، تأليف روبرت جورج كولنهورود. ترجمة الدكتور أحمد حمدي محمود. ترجمة على أدهم (الدار المصرية تأليف وترجمة) يسبي ملاحظات عن إليوت يتحدث المترجم عن «ديون Sweeney» ويس لآليوت ديوان هذا الاسم. ويثا سويي شخصية تظهر في عدد من قصائده

- «الحياة والشاعر»، تأليف ستيف ستندر. ترجمة الدكتور مصطفى مدوي. ترجمة الدكتورة سحر القللاوي (مكتبة الأجل مصرية)

هذا وقد ترجم مصطفى مدوي «بعض كتاب» ريتارد مادي النقد الأدبي ولكنه أعجز بترجمة كلمه - على شكل معنى - عن سير إليوت «ودت» نصته من إشارات مفصلة لقصائد عنه «ت. من» حتى لا يترك في العربية، وقد كانت قد ترجمت الآن «ت. من» بترجمتي - نصف الحق - إلى أي طعة قادمة من ترجمته

- «الدراما في القرن العشرين»، تأليف «مير جاسكوين» - حمد محمد يحيى - مجلة الدكتور لويس عوض (دار الكتب

للطباعة والنشر) يرسم اسم داريس الكلاسيك Gilbert Murray «موري»، وصواب نطقه «موري»، كما يترجم مسرحية «رحلة الكوكيل» ١٩٤٠، والصواب ١٩٥٠

- «التراث الأدبي الأمريكي»، تأليف تان ويك بروكس وأوتو بيان. ترجمة سالم خليل (المؤسسة لأهده نطاعه ونشر - بيروت)

- «الأدب في التراث الأمريكي»، تأليف جون هورد. ترجمه الدكتور محمد يس الموطى (مطبعة المعرفة) يترجم (في معرف المعادل للموضوعي) كلمة Object «على أنها «هدف»، وصواب «موضوع». يتحدث عن «قصيدة جيمس وستون» من طدرس الذين إلى قصص الحب». ولا قصيدة هناك أو رواية «وي المقصود كتاب عائلة الأنثروبولوجيا جيسي ل. وستون» من الطفس في الرومانس». ويترجم The Hollow Men «في المقصود» (ما سبق هذه القصيدة - النشبة أصلا - شكرا مترجم)

- «الأدب الأمريكي في القرن العشرين»، تأليف ويلارد نورب. ترجمة مصطفى حبيب (مكتبه مصر) يتحدث عن «أسطورة الملك الصباد التي أخذها إليوت عن جيسي وستون من قصيدته» من الطفس إلى الرومانس». ومرة أخرى يه أن الكتاب مذكور يس قصيدة. ثم إن جيسي وستون امرأة لا رجل يترجم Journey of the Magi «إلى «رحلة ساحي» وصواب «رحلة الخوس» يترجم Animalia «الحيوان بصغير» وصواب «روح الصحرة». يقول إن سمعان (في قصيدة «أعنية لسمعان») «يمسك الضملة بين ذراعيه» أي طملة؟ إنما المقصود هو المسيح الضمحل. وهو يترجم On Poetry and Poets «الشعر» وترجمتها «الكلمة في الشعر والشعر» يترجم عنوان What is a classic إلى «ما هو الكلاسيكي». والأدق «ما الأثر الكلاسيكي».

- «تطور الفكر الأدبي الأمريكي في القرن العشرين»، تأليف ألفريد كارل. عرض وتلخيص ماهر سيم (دار المعارف) يسوق بيت من قصيدة «جيريوشون». راعى أنه «من ملاحظات سكايت ب. من إليوت في كتابه «الشبحوخة» عام ١٩٢٠ وكتاب «الشبحوخة» لمعروف هذا ليس إلا قصيدة «جيريوشون» التي تعني - كما ذكر - «عجوز صليل»

- «الأدب الأمريكي ١٩١٠ - ١٩٦٠»، تحرير روبرت سير. ترجمة محمود محمود (مكتبة النهضة المصرية). به مقالة عن «شعر «نطعة» «نورمان» هو «جيريوشون» وأخرى عن «النقد الجديد» لدهد دشر يوضح مقالة «الشعر الميتافيزيقيون» ١٩١٢. وأعجب الفن أنه خطأ مصفى صوابه ١٩٢١

- «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» (في الأصل) «رؤيا اصحة» تأليف ستانلي هاجن. ح ١. ترجمة دكتور إحسان عباس ودكتور محمد يوسف نجم (دار الثقافة - بيروت - ١٩٥٨) به فصل عن «ب. من إليوت» والنقد الاتباعي» يترجم Thoughts after lambeth «أفكار على طريقة لامث»

و لأفضل وأفكار بعد مؤتمر لامث . . إذ بحثى أن نظى الفارئ  
لامث اسم شخص . في حين أنه اسم القتر الرسمي لرؤساء أساقفة  
كاثوليك

- «دراسات في النقد» . تأليف تى تب . ترجمة الدكتور هيد-  
الرحمن باغى (مكة المعارف . بيروت . ١٩٦١) . به مقال عن  
قصيدة «رباعاء الرماح»

- «الشعر كيف نههمه ونتدوقه» . تأليف إلبرت درو . ترجمه  
دكتور محمد إبراهيم الشوش . (مكتبة مسنة . بيروت . ١٩٦١) .  
يضم ترجمة قصيدة «رحمة غموس»

- «الشعر» . تأليف لويز بوجان . ترجمة سلمى الخضراء  
الحويدي (دار الثقافة . بيروت . ١٩٦١) . يضم ترجمة لقصيدة  
«رباعاء» . قصيدة لأودن عوانا «إلى إليوت بمناسبة عيد  
ميلاده الستين»

- «المسرحية الأمريكية الحديثة» . تأليف آلان داوور . ترجمة  
دكتور عبد الرحمن باغى (مكتبة الأهلية . بيروت . ١٩٦١) .

- «لأديب وصاعته» . تحرير روى كاودن . ترجمة جبرا إبراهيم  
جبرا (مكتبة مسنة . بيروت . ١٩٦٢) . به مقتطفات من قصيدته  
«رباعاء» و«من حديد»

- «شعراء المدرسة الحديثة» . تأليف رور تال . ترجمه  
جميل الحسبي . مراجعة الدكتور موسى الطورى (المكتبة الأهلية .  
بيروت . ١٩٦٣) . به فصل عن «ت من إليوت والإحساس  
للمعصر» . يترجم (من قصيدة «بيرث نورتون»)  
coincidental echo in the memory إلى «كرات القدم يتردد  
صداها في الذاكرة» . وصوبها «وقع الأقدام يتردد صدى في  
بدكرة» . ولعل مترجم قد قرأ coincidental (وقع أقدام) على أنها  
coincidental (كرات قدم)

- «المسرحية من إيسن إلى إليوت» . تأليف ريموند ونجر . ترجمه  
دكتور فابريسيانو (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر)  
والنشر (١٩٦٣) . به فصل عن «ت من إليوت» . في ترجمه  
قصيدة «صورة سيده» يكتب «أدعهم ؟ إنكم سمعتمهم» .  
وصوبها «أفكنت تعلم ذلك ؟ إنك لست بالأعمى» . حب  
عاصم مبرد . واحديث يدور بين أنبيد وراثتها دون ثالث

«فكرة المسرح» . تأليف فرانس فوجون . ترجمه جلال  
العشرى . ترجمه فريب خشيبة . (المجلة العربية . ١٩٦٤) . به  
مقال عن «حبه» حرره في كاندريشه . به كراشود «الديس  
إيراي Die Frau» وترجمتها «يوم الغضب» (أو يوم  
حب) . به في الفصل الكاثوليكية

- «المسرح الحديث» . تأليف ريت سلى . ترجمه محمد عوي  
رفعت . ترجمه أحمد رشدي صالح (المؤسسة المصرية العامة للنشر  
والطباعة والنشر . ١٩٦٥)

- «مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق» (في الأصل  
«مداخل مقدمة إلى الأدب» ) تأليف ديفد ديتشس . ترجمه الدكتور  
محمد يوسف نجم . مراجعة الدكتور إحسان عباس (دار صادر .  
بيروت . ١٩٦٧) . به ترجمة لمقالة إليوت عن «سوبر شعراء»  
لدكتور سم فسلدسون Laus Venens بلا ترجمة . وترجمه «في  
مدح قوس» . يورد قصيدة قصيرة من شلى «إيليرييه دور ترجمه .  
مع أنه يترجم غيرها من ليوهد شعرة

- «موجز تاريخ النقد الألى» . تأليف فيرون هول . ترجمه  
الدكتور محمود شكرى مصطفى وعبد الرحمن جبر (دار سراج .  
بيروت . ١٩٧١) . به فصل عن «ت من إليوت»

- «اللامتنى» . تأليف كول ولسون . ترجمة أنيس زكى حسن  
(دار الآداب . بيروت . ١٩٦٩) . يترجم قصيدة «رباعاء الرماح»  
١٩٣٣ . وصوبها ١٩٣٠

- «سقوط الحصارة» . تأليف كول ولسون . ترجمة أنيس زكى  
حسن (دار الآداب . بيروت . نسخة الثانية ١٩٧١) . يترجم (من  
سويى في نزاله) «Tha's at the facts when you  
و come to brass tucks إلى «مدد هي كل الحقائق حتى تأتي هي  
بمسامحة» و«سور» . «تنت هي كل الحقائق إن أردت  
الأسباب»

- «المعقول واللامعقول في الأدب الحديث» . تأليف كول  
ولسون . ترجمة أنيس زكى حسن (دار الآداب . بيروت . الطبعة  
الثانية ١٩٧٢) . يترجم (من قصيدة «صورة سيده»)

feel like one who smiles, and turning shall remark suddenly  
his expression in glass

إلى . شعر وكاتب «تلك الذي يشم / ويلتفت معنفة فجأة / متفيا  
«صبر في قدح» . «ف جهل ! إنما المراد صفا  
«حسن كمن شمس حتى يد هو اسندا لاحظ  
«عنة» «صبر وجهه في مره

- «ما بعد اللامتنى» . تأليف كول ولسون . ترجمة يوسف  
شرور وعمر يحيى (دار الآداب . بيروت . الطبعة الثالثة ١٩٧٢)  
يترجم الأبيات التي أو دناها أعلاه من «سويى في نزاله» ولكن بدلا  
من «ت حلا brass tucks (الأساسيات) تعنى «المسامحة»  
«الحسنة» . كما صبح «ت من زكى حسن» . جعلها «تعنى «المسامحة» في  
«عوض» . «تبرط لأصدا» من مترجمي بيروت

- «الشعر والصوفية» . تأليف كول ولسون . ترجمه عمر  
الديراوى (دار الآداب . بيروت . ١٩٧٢) . سوف نبدأ من إليوت

« قلعة آكل » تأليف إدmond ولسون . ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ( المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الثانية ١٩٧٩ )  
نصر فصلا عن دي . إس . إليوت . ترجمته جيدة يسوق عنوان قصيدة إليوت Lune du M le دون ترجمة . وترجمته « شهر العسل » . يسمى قصيدة قرجيل « الخورجيات » . وترجمتها « الزرعيات »

### ٣ - أثر إليوت على نقدنا

يرتبط اسم إليوت في كثير من الأدهان عندما - إن صوابا أو خطأ - بالأنباء الخيالي الذي يميل إلى فصل النفس عن الحياة . ويعل من شأنه بشكل على حساب المصنوع . بل بعد مثلا لآباء النفس للنفس . مع أن إليوت جهر - بوضوح - بأن هذا المذهب يحل خطأ المذهب حتى يصحح النفس للمباسة . أو للدين . أو للأخلاق

وأقرب نقدنا إلى النزعة الجاهلية . أو لقل أكثرهم الثبات إلى حروب الشككية من الأعمال المدروسة . هم - على أنباء مختلفة - بذكائهم زكي جيب محمود . ورشاد رشدي . ومصطفى ناصف . ولطفي عبد البديع . وعبد العزيز النورق

وأجهر هؤلاء النقاد صوتا هو رشاد رشدي الذي ارتبط اسمه بإليوت . ردى بعد كتبه « ما هو الأدب » ( مكتبة الأنجلو - المصرية . ١٩٦٠ ) « ما معنى النقد الحديث » في بلادنا « والمعارك التي أثارها هذا الكتاب . والنقصا التي فجرها . لا تتناسب مع قيمته . دع عنه حجمه ( قل من مائة صفحة من القطع الصغير ) . فعليه تاملت حين كاملة من حربي أقسام اللغة الإنجليزية في جامعاتنا . ومن معظمه خرج تلامذة من طراز محمد صافي . وسهير سرحان . وعبد العزيز محمود . وعاروق عبد الوهاب . قل أن يشقوا أنفسهم دروسا مستمرة

وقد تعرض كتاب رشاد رشدي عن صدوره لنقد جاء من ثلاثة مصادر هم الدكتور محمد مدور . وعبد القادر القط . ومحمد عيسى هلال

لمحمد مدور ( في مقدمته المسماة « هل عاد رشاد رشدي إلى الرشاد » ) وغيرها . كدأمة المصنوع . وإن لم يميل الشكل . بل ذكر أنه بدأ حياته متأثرا بالنقد الانصافي النورق كدأمة في أصوله العربية . وقد ذكر أن المذهب « النفس للنفس » - تعناه السلام - مكانا في الأدب لأنه يؤكد تقدمه على نثر الحياة وترقيتها . ولأنه رد على منحنى صدوره مدبة إلى قريت يظهر النورجوايه وتملده راسية في واحد عربى حاصي

وعبد القادر القط رد على رشاد رشدي ثلاث مقالات قيمة « رأى في كتاب ما هو الأدب » ( جريدة « المساء » . ٢٣ مايو ١٩٦٠ ) . « النقد الحديث ليس المذهب الأوحده » ( جريدة « المساء » . ٦ يونيو ١٩٦٠ ) . « قصايا أدبية » ( مجلة « الشهر » . مارس ١٩٦١ )

وقد أعيد طبعها كلها في كتابه « قضايا ومواقف » ( الهيئة العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١ )

ذهب القط إلى أن اعتبار العمل الفني وحده متكافئ لا تتحرها كتابيا الخاص « دعوة صحبة في جوهرها » ولكنه أخذ على رشاد رشدي جاهله للمصنوع . ولعله العمل بعصره . كما رد على عبد مصطفى الخور - أحمد تلامذة رشاد رشدي - رد هائل مقد

أما محمد عيسى هلال فقد كتب مقالا عنوانه « ما الأدب في بلد ت . م . إليوت والنقد العالمى ؟ » ( مجلة « المحلة » . يوليو ١٩٦٠ ) . أعيد صيحه مما بعد في كتابه « في النقد التصنيق والمقدون » ( دار مهضة مصر للطبع والنشر ) . ومقال عيسى هلال بالغ الأهمية لأنه يبين أن رشاد رشدي . في معالته لإليوت . قد حفظ شيئا وعامت عنه أشياء . لقد ساق معه أفكارا دون أن يربطها بآلياتها تاريخية . وبأنه هو نفسه بعد أن تطور . إن رشاد رشدي لا يقدم إلا وجه واحد من وجه إليوت - هو جهائته الباكورة - ويتناسى أن مؤلف « العانة المقدسة » ومقالات محتره - « حيث تجد نقدة الباكورة - هو أيضا مؤلف « حدودي الشعر وحدوى النقد » و « وراء آفة عرية » و « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » . حيث يبرز البعد الأخلاق والاجتماعي والديني . وتندرج انقلم الجاهلية في سياق من القيم أوسع وأخطر . وقد رد عيسى هلال أفكار إليوت هذه إلى أصولها عند فلوبير وريمى دى جورمون وماركس وغيرهم . مرتبا - بحالته المتعوب - أن ذلك لا ينجف من أصواته وأثبت أن إليوت لا يقطع الصلة بين شخصية الكاتب وإنتاجه . ولا بين الكاتب والعصر

على أن عيسى هلال قد وهم حين ذكر مقالة إليوت بالفرنسية عن « القصة الإنجليزية المعاصرة » ( ١٩٢٧ ) فطر أن إليوت يتكلم فيها عن حبس حوبس مع أن المقصود هو هنرى جيمس . كذلك وهم حين ض أن النصارى الفرنسي جون لا فوج قد ألف مسرحية عن « همت » . وإنما « همت » الأفوج حكاية بصرية رد في كتابه يسمى Moralités Legendaires ( ١٨٨٧ )

ومعروف مقول إن رشاد رشدي - منها يكن من خصصنا عليه - قد أسدى للنقد الأدبي بداحي أكد استقلاله عن عي العادات الخارجية . واضطع التحليل والمقارنة أداتين نقديتين . وصوب أنوار سرف التي اندفع إليها دعاة الواقعية والاثرة بعد تعاضد مد حراقية لاشر كد في منتصف الخمسينيات . وهو ما أخذ في بعد بعد انعطاف أبس ومحمود أمين العالم ( وقد ذكر أحمد إليوت التهم المذكورة ) . حتى - صد النقد - ( إلخ ) أمثلة

كذلك كان من الآثار الطيبة لانتشار آراء إليوت أن بدأ الأدباء والقراء يقطنون إلى أهمية الموروث . وضرورة الرجوع إلى الأصول . والتصال حاضرا الأدب معاصره . وأخذ ذلك صورا شتى ( لم يكن إليوت - بضعة الحال - هو الدافع الوحيد إليها . وإنما كان جزءا من مناخ فكري عام ) فربما أدونيس بشر في مجلة « شعر » ( بيروت )

مختارات من شعر عربي جمعها فيما بعد في «ديوان الشعر العربي» وفي مجلة «أدب» (بيروت) شعر مختارات من البعث تحت عنوان «الماضي المعاصر» (مقتضيات من الإشارات الإلهية، للتوحيدي - وه العريه بحريه، لسيهر ردي إيج) وكانت يصح موضع التطبيق ما دعا إليه نيبوت من أن نبي لا يحصر محسب، وإنما اللحظة المحاصرة من الماضي.

كذلك أصدرت شركة حياض مكتب ونشر (بيروت) «موسوعة الشعر العربي» (١٩٧٠) التي اختارها وشرحتها وقدمها مطامح صمدى وريث حوى. وفاء ترمحيب المذكور جميل حوى. وهي تشمل على مختارات جيدة مع مميزات شعره معاصرة. وسروح تعد على الخواصى وعريب.

وأصدر صلاح عبد الصبور كتابا جميلا - على وجارته - هو «قراءة جديدة لشعرا القديم» (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. ١٩٦٨) ويحمل الفصل الأول من هذا الكتاب عنوانا إلبوتيا هو «ما حدودى شعر» وفيه تتحدو - بل تتجاوز - الأصالة والمعاصرة.

على أن الأمر من - شأن نصبة البشرية في كل مكان - من دعيه نحسو من آراء إلبوت صريفا إلى الشهرة. وسلط و جذب لأنظار، وأداة للاستعلاء. همد المنع الحصى مثلا - وحق لا تعرف له رصيد نقدي ولا إبداع - وضع كندا عولوية كائنات ومناصب فيه وأدبية حديثة (مضجعة مدار مصرية) حال فيه فوق رقعة وسعة - دون تعمق لأي من جوانب - سر في لباده أمك، إلبوتية - معاصرة من مبادئ. وكانت هي من كنهه «الشخصية»

لأدب ومن حسن فالحمد مد بها، ص ٣٦

لأدب أو النص موضوعات وبك دائير، ص ٤٢

«وردت فالحمد بسى مصر» وهو ليس تعبيرا عن الشخصية

بكنه هروب من الشخصية، ص ٤٨

## ٤ - أثر إلبوت على شعرا

هد بحث مرمى لأصراف واضح الحيات لا تمكن أن نرى به هذه نقدة وقد تدوى من عمل باحثون وفاد خلق منا أن يستعرض «مدى هذا على إلبوت»

«ذكر محمد مصطفى بدوى قد حر كتاب عنوانه

M.M. Badawi, An Anthology of Modern Arabic Verse, Oxford University Press, 1970

كتبه مقدمة بالإخبارية، يقول فيها

«ومن العوامل الأخرى التي أعانت على استئزال الرومانسية عن عرشها ذلك الاهتمام العميق الذى أبداه بعض الشعراء العرب الشان

الرواد - وخاصة الشاعر العراقي السياب - والشاعر المصري عبد الصبور - بالشعر الإخبارى الحديث، وخاصة شعرت من - إلبوت ثمة أصداء كثيرة من شعر إلبوت لدى عبد الصبور، كما أن تأثر كل من إلبوت وإدبث سينول واضح بوفرة في بناء شعر السياب وأسلوبه واستخدام إلبوت للأسطورة يتمكس أيضا على الشعر البانى. وإذا استثنينا شكسبير، فإنه قل من الشعراء الإخبارى - في الحقيقة - من مال ما يتاله إلبوت من شهرة بين جمهوره القراء العرب. إن رد فعل إلبوت إزاء محمد آفاق الرومانسيين - أسلوبا ومادة على السواء - ما كان ليكنه إلا أن يؤثرى كثير من أفراد الجيل الشاب من الشعراء العرب. ثم قامو برد فعل على الباطة الزائفة والشاعرية المسكرة لبعض الشعر الرومانسى، وذلك في سبيل أسلوب عصب لا يعوره الشدة، ويكثر من استخدام الإلماعات وكذلك، عرفا - الرموز

وتأثير إلبوت بحاسة، والشعر العربي الحديث بعده - يتجلى هل نحو آخر هو - بالتحديد - تلك الحرية الأكبر في تناول الشكل والعروض»

وفي كتاب آخر بالإخبارية للدكتور محمد مصطفى بدوى هو

M.M. Badawi, A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge University Press, 1975

إشارات أخرى إلى هذا الموضوع.

ولجبرا إبراهيم جبرا محاصرة - بالإخبارية - ألقاها في حوسر جامعات بريطانية هي: أوكسفورد، وكمبرج، وماسترسر، ودرهم، ولندن (١٩٦٨) ثم نشرت في «صحيفة الأدب العربي»

Jabra Ibrahim Jabra «Modern Arabic Literature and the West», Journal of Arabic Literature, Vol. II, E.J. Brill, Leiden, 1971

يقول جبرا هنا «إن إلبوت أثر على الشعر العربي من ثلاثة وجوه

(١) بنظرية عن الموروث (٢) بنظرية عن المعادل الموضوعى (٣) بأسطورة الموت والبعث التي استخدمها في قصده، لأرض الخراب» ويهون - عدى أن الشعراء العرب قد استحدثوا بهذه الحرارة لقصيدة الأرض الخراب - اسمها بحر Wasteland - انكلستان معصلمان] لأنها هي أيضا قد مرو سحنة ماسة شاميه، لا في الحرب العندمة الثانية محسب - وبع - وعنى - كذا جوهرية. في كنه معصين وما أعقب. وفي هذه الذكر، الأهمية لاح أن الأرض خراب» ومتصماتها توافق موقف عن جو عرب - عصما كاملا للأشياء وقد تصدىح - وحط - لأرض سبب - الضمى إلى النظر قد لاح أنه أكثر الخبيث قاصمة إسحا

وقد ترجم مع حورى وحامد الخرم مختارات من الشعر العربي الحديث إلى لأجليزية في كتاب

An Anthology of Modern Arabic Poetry, Selected, edited and translated into English by Mounah A. Khouri and Harold Agur, University of California Press, 1974



### نويس عوش

صدر نويس عوش عام ١٩٤٧ ديوان عنوانه «بلوتولاند وقصائده أخرى» من شعر الخاصة به فيه شعر مائتصحي وعامية وقد مقدمه حريثة مدعو فيها - كما دعا حول قرين من قبل - إلى دق عنق سلاعه ومادى بالحروج على عمود الشعر العربي - لكن شعره لا يقرء ولا يسمع في هذه الأيام فربما يكون نويس عوش - في عصره - من هذه الفئة من الذين لم يكن لهم نصيب من الشعر في عصره.

هذا نموذج من شعر نويس عوش قصيدته «حب في سحر»

في محطة فكوريا جلست ويدي مغز  
وكان المغزل مغزل أوديسيوس  
عزوا إذا احتلفنا أيها القارئ  
هذه وأبنهم - رأيتهم سكان الأرجو - وحلهم من الساء ارتدين  
البنطلونات وليس أحذية من كاونشون  
أما نحن - أنت والفريد بروفروك وأنا  
فلنا المغازل نعلل بها - وبين الخطب والخطب نرمل أهدابنا إلى  
الأمواج في الأفق - لعل موج الأفق يحمل الأرجو  
وفي الصباح - عندما يصير موج الأفق موج الشاطئ - نرى وجه  
السعادة.

جلست ويدي مغز في انتظار بيلوب التي لا أعرفها  
دخلت أنت بيلوب إلى رصيف عمرة ٢٨  
كلا - لم تأت بيلوب إلى رصيف عمرة ٨  
هذه الحرية العاسة - لقد رأيت الحاربات بدحلي حلجها  
مقلات

رأيت الحاربات يحملن الطيوب والخشب وافر  
رأيت الحاربات يحملن العبد إلى سوق النحاس في مسقط رأس  
وليفوروس  
رأيت الحاربات يحملن السمك إلى السكا والسكر إلى جزيرة  
موريس والقطن والبصل إلى مصر والشاي إلى الصين والأفيون إلى  
الهند والليفاوات والفيلة وأدوات التزينة إلى القطبين وامتليورات  
إلى الصديق والمعلم على السواء  
لكنني لم أر الأرجو بينها.

لن نخطئ الآن نبرة الحداثة في هذا الشعر - إن كانه موج من  
عالم - قد يقول معلق كلي - إن أحدهما يختصر - والآخر أصغر من  
أن ينفذ فالتكلم - على ما يوضح عني في صدر هذه خط  
التي من الإلهام أسطورة أوديسيوس - وخارج الأرجو - ووجه  
بيلوب - فضلا عن إشارة صريحة إلى ح - ألفرد بروفروك - ونحوه  
الحداثة والقدم بيلوب وصف رقم ٨ في محطة فمكو ما يندرج

وقدما له بمقدمة أشادت - عفا - إلى أثر بيلوب - وخصت -  
حيز في محضرته السانغ ذكره.

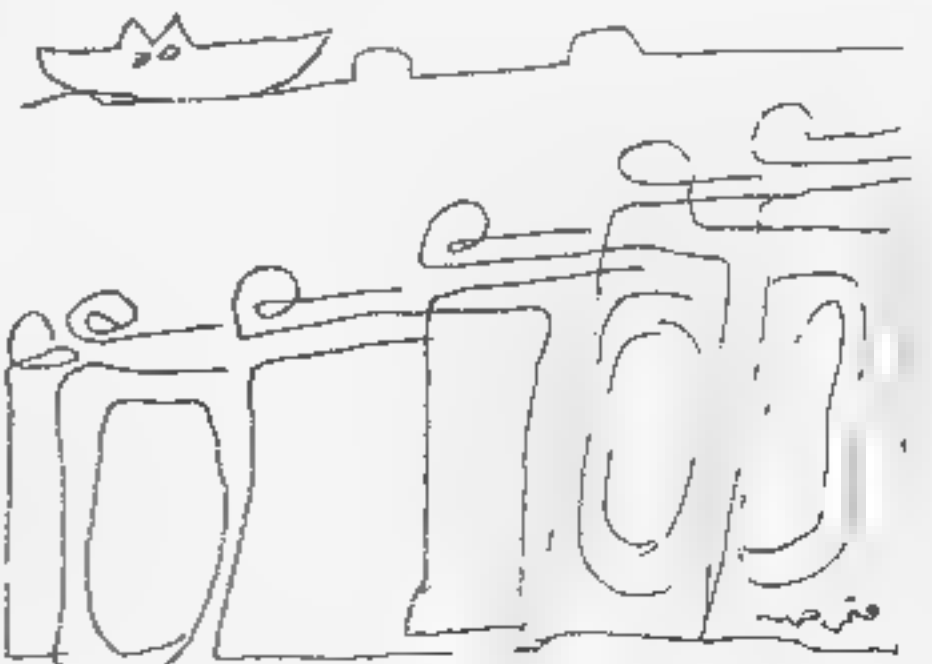
على أن أول تناول بالإخبارية لموضوعنا إنما جده في فصل عنوانه  
«أثر الشعر العربي - وخاصة شعرت - من - إليوت - على الشعر العربي  
الحديث ١٩٤٧ - ١٩٧٠» في كتاب من مؤلفه «الشعر العربي  
الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠»

S. Murch, Modern Arabic Poetry 1800-1970 E. J. Brill  
Liden. 1876

ول هذا فصل منه مؤلفه «أثر إليوت في مجموعة من النصوص  
الشعرية - بلقي ومغزى - ومورس - ومجر - الشوفا على خط  
وحد - واستجداه معادلات موضوعية - وليس في الكتاب القليل  
وقصائد سائرين - ومحاكاة صوت صعد - والنصوص الشعرية  
عربية - واستجداه لأساطير - رموز - بديهة - ونحوها الشارحة  
وأشار - في آخر - إلى كتاب الدكتور محمد مومني «قصائد الشعر  
الحديث» (معهد دراسات العربية - كلية - ١٩٦٤) وفيه ترجمة  
لنويس مقالة «أثر إليوت - موسيقى شعر - وفلسفة - ما من نكاح  
هذا - ثم ما كتب عن موضوعه بالإخبارية - إذا انتقلنا إلى  
دورين اشعراء أنفسهم وجدنا الكثيرين ممن على هذا التأثير  
الدكتور محمد مصطفى بدوي صاحب «رسائل من لندن» والأطال -  
ويوسف الخال (الذي وصف أوديس شعره بأنه فائقة التجربة النسيجه  
ل الشعر العربي) - وتحليل بدوي (وهو ناقد مثقف إلى جانب كونه  
شاعرا) - وتوفيق صايغ.

وبلاحظ أن أوديس - بتأثير كثيرا بيلوب - من مصادره قريبة  
في النحل لأول - منها السيريس - وريو - وسال حوب برس -  
وعبره.

إلى يتبدى أثر إليوت أقوى ما يتبدى في ثلاثة شعراء هم - نويس  
عوش - وبدر شاكر السياب - وصالح عبد المبرور - ولذا نسمي أن  
عص كلاً منهم بكلمة.



سجاور المصعبي والعامية - الكاتب لا يتردد في استخدام كلمة «عمر»  
بمعنى - كما لا يتردد في استخدام كلمة «الجاريات» بمعنى النساء -  
والثالث الأخير من القصيدة قائم على مجموعة مقارنات (ولنذكر أن  
المقارنة هي لغة الشعر المثلث عند كليات بروكس ، أكثر التقاد الخدد  
أبوتية) - فوض ونج وليرودس داعية تحرير العبد في البرلمان  
(خبري) - قد أصبح موقفا للنجاسة - ومصر متجة القطر تستورده -  
واحد راحة ، الأهيون تستجبه - لكأنا - حسب المثل الشعبي المصري -  
بيع الله في حارة السقائير - أو - حسب المثل الإنجليزي - خب وخب  
و ببركاس - أو - حسب - سر العرف - يهدي أقل بهارة حبا  
لحسن رومند مشاف - أو - حسب محمد الساعى (في إهداء ترجمته  
برديت حياء إلى أحمد شوقي) يهدي «أثر إلى هجر» والموشى إلى  
تس - وحمر إلى قطرين - ونود إلى حور - ونسك إلى دارين -

، لأربنت شيك يد من طلت ، يقول السياب «مدرجا» بشي طله  
ويصور إليوت «إن الشجرة الميتة لا تعطي صلا» ويقول السياب «  
الذي يهدو على الأشجار حول من ضلال» ويقول إليوت «إن لير  
للأ» يقول السياب «النفس عيشي تريد المصير» وفي القصيدة  
نحات من «الرجال الجوف» أيضا ، ولكن أقل وضوحا فتو  
السياب

إن روعي تتمرق  
إنها عادت هنيئا يوم أن أصبحت رعا  
به العمة العلاء التي يمكن رؤيتها في قول إليوت  
عن الرجال الجوف  
عن الرجال المخبورين  
تساند بها  
واحمرته ! لقد حشيت رؤوسا قشاً

#### بدر شاكر السياب

يصيق بنا الحال لو أردنا استقصاء الأثر الإليوتي على شعر السياب  
مصرع في «ديوان بدر شاكر السياب» (دار العودة بيروت ،  
١٩٧١) ، فالأصداء الإليوتية فيه كثيرة متناثرة

والبحر متسع ونحاور

(رجل النهار)

أكن الرجال الجوف أن يملأوا

عواء الحشا هذا الإله المضارع  
(موتة الآفة)

من مقننيه نؤزل بسبعه التجار

(من رؤيا فوكاي)

في هذه الأرض الخراب

(حفار القبور)

Arish Loya, «Al-Sayyab and the Influence of T.S. Eliot» The  
Muslim World, Vol LXI NO. 3, July 1971 pp. 187-201

ويقول لويا في هذه الدراسة إن أكثر ما احتدب السياب في  
إليوت هو عنايته بالشكل - وقصد لحنه - واستخدامه العامية -  
وإسقاطه أفكارا وصورا شديدة على نقلا بلوح - عاهريا - أب  
منعده الصفة - كما يورد ملاحظات غزيرة على «الشعر قنديل أخضر» -  
بيروت ١٩٦٤) حول أثر إليوت على الشعراء العرب عامة ، وشعراء  
العراق خاصة

كذلك نجد الإشارة إلى مقالة للدكتور مصطفى بدوي - تقع من  
موضوعنا في المصمم - هي مقالته المسماة «ت» - من ، إليوت والشعر  
العربي المعاصر» (مجلة «الأدب» - إبريل ١٩٥٨) ، هنا يناقش  
مصطفى بدوي قصيدة السياب «من رؤيا فوكاي» ويجدها - بحق -  
مجرد «تقليد آلي لأسلوب إليوت» - وبه إلى أن محاكاة الأسلوب شر  
أنواع المحاكاة - لأن لكل شاعر جاد أسلوبه الخاص الذي هو انعكاس  
لنظرة خاصة إلى الوجود

أي حشد من وجوه كالحبات  
من أكف كالتراب  
بها الآجر والفولاذ كالأرض الياب

من إن السياب لا يكتفى في قصيدته هذه بالإشارة إلى «المة  
إليوت» - ولكنه يذكرنا بها حين يقول «وعين ملا أحيان تتداح من  
وحى» (د- إليوت «المنطق عينا لا جهول حاء») ويقول إليوت

## صلاح عبد الصبور

ربما كان أثر إليوت على عبد الصبور أعظم من ثور على بولس  
عوص ولسان وهو في حاشته من مجرد صباه صدى لفظة ووسيل  
تضخيم وإثبات عند بعض حساسة ساعر إلى صلوب ستمتته  
للمواقف والأشخاص والأفكار وأحواله بسند

وقد حصل النقاد القبول في هذه الأمور فتميز لديهم في مقدمته  
لديوان الناس في ملاهى (وهي وثيقة نقدية لا بصارتها في الأمد  
عن مقدمة رجاء النقاش لديوان عبد المعطي حجازي «مدسة  
لا قلب» قد أورد من قصيدة «لحن»

جارتى ! لست أميرا

لا ولست الفاحك المراح في قصر الأمير

وكذلك

إنى حار وملو بفش وعبار

وأ هذه الأبيات إلى أصولها في «أغنية العاشق ح الفرد

بروفروطة» و«الرجال الخوف» على الترتيب

والدكتور محمد الدين إسماعيل في كتاب «الشعر العربي المعاصر»  
يلحظ أن عنوان قصيدة عبد الصبور «الملك لك» ليس إلا الترجمة  
التركية لسطر من قصيدة «الرجال الخوف» كذلك يشير محمد الدين  
إسماعيل إلى البيت الذي ساقه عبد الصبور بالفرنسية من ديوان  
«أرهاب الشر» بيدلير وذلك في قصيدته عن هذا الشاعر

Hypocrisie Lueur. Mon Semblable mon fiere

مينا أن إليوت قد استعار هذا البيت ذاته وأوردته بالفرنسية في

قصيدة «الأرض الخراب»

ومحمد الدين محمد (مجلة «داخلية» - إبريل ١٩٦٤) يورد من

قصيدة عبد الصبور «الشيء الخرب»

فأنت لو دلفت جنة بأرض

لأورقت جندورها وأبعت ثمارا

ثقبلة القدم

ملاحظا أنها تشبه أبيات إليوت في «الأرض الخراب

أنت يا من كنت معي في العر بما يلي

هل أبنت تلك الحنة التي ورعها العام الماضي في حديقتك ؟

وهل تره في هذه السنة ؟

وإن ما سبق وصفه عبد الصبور بعهد «حب» إلى بكسر

الأبجدات يعود شعرا «سندريه» والتفكك كما في حده قصائد  
«أملات سنة»

لا شيء يعينك لا شيء يعينك

لا شيء يعينك لا شيء يعين

لا شيء يعينك لا شيء

لا شيء يعينك

لا شيء

لا

صفي محمد

ودلت مثل ما حم إليوت قصيدة «الرجال الخوف»

لأن لك الملك

لأن لك

إن الحياة

لأن لك الـ

وكي استوحى إليوت التوراة والإجيل ، استوحى عبد الصور سفر

المشهد لإشدا ، قلب صور الذي خلد في قصيدته «أعبد حب»

وجه حبيبي خيمه من نور

شعر حبيبي حفل حنطة

عبد حبيبي ملتح من الرخام

حبي يكتب

ولى المراعي التي تكتفل عن منابت الرغب

حين يهل الصيف

(الحث عن ردة الصقيع)

لأننا نذكر برودوك

ولقد عرفت الأفرع . عرفنا كلها

الأفرع البيضاء العارية التي تحيط بها الأساور

(لكنها في ضوء الصباح تبدو مكسوة بالرغب التي الفاتح)

وحبي يكتب

لما دخلنا في مواكب البشر

المسرعين الخطو نحو الموت

(أصبة من قينا)

نتذكر سكان الأرض الخراب

قد تلتقي جمع من الناس على جسر لندن . جمع كثير .

ما كنت أحسب الموت خليقا أن يحصد هؤلاء الناس جميعا

ركدت هناك . من قصيدة «حكاية المني الحزين» - وآخر

تتمد عيناه بلا أقطار» . وفالحدث الكثيرة التي دفنها عاما وراء

عام لمريد أن تنام» . وفي قصيدة «رحلة في الليل» نجد . إلى جانب

الاء حركت وتميم بقصيده في حركات . مراء شطرح كم في الحركة

ثلاثة من «الأرض الخراب» . وإن كان عبد الصور قد صرح بأن

شطرح إليوت رمز للمثل . سما شطرحه هو رمز للصرخ بين الحياة

وموت ونبات

ولى لقلنا الأخير يا صديقي . وعدني بتره على الجبل

أريد أن أعيش كى أشم نفحة الجبل

نصر إلى قول إليوت . «في الخبال يحس المرء بالخرقة» - «الرجال

القرية» . في قصيدة «الناس في بلادى» . أولئك الذين

يحدثون في السكون

في لحة الرعب العميق والفراغ والسكون

مهم كإحدى شخصيات إليوت

لم أكن بالحي ولا باليت . ولم أكن أدرك شيئا .

فقد كنت أنظر في قلب الصوء . السكون

(الأرض الخراب)

وصلاح سيد الصور . مثل إليوت . من شعره بمدينة . حيث

الصجر والكافة والعروة . وحيث ديكور الفصح أوراق لأشجار

المسافة في الشارع . على النج الصوء . أوراق عصف حروفه كم

أه شعر تصور من صلاحه الموضوعه لعدة في التأمل استعيرى

أعز . ويشكو مصطفى عبد اللطيف المحرق في مقدمة «عنونها»

الأدب الجديد» (مجلد «الثقافة» - سير ١٩٧٤) قائلا «تأثر بعض

شعرا قبل» - يريو سلية شاعر لإحييرى ب . من يديوت .

وجازوه في بعض موضوعاته ومصمبه . قريب شاعر من شعراء مهم

بالإعراب عن الحزن والممل والساء» - ثم يورد - تدبلا على ذلك - من

قصيدة «العزل والصلب» - غير مدرك أن هذه بقصيدة . «مدات من

مقاط التحول في الحساسية الشعرية العربية» - وأنها من نوازل قصائد

التي نطت شعرا من أعوام الآلة الوحدة - فهي تكن حصة - في عام

الموسيقى البوبمويه

ومن الدروس التي تعلمها عبد الصور من إليوت التلاعب بعدد

محدود من الكلمات المفتاحية . وإدخالها في سياقات مختلفة . بحيث

لكتسب في كل مرة دلالة جديدة . حبي يكتب مثلا في قصيدة «الظل

والعليل» :

أنا رجعت من عمار الفكر دون فكر

قابلي الفكر ولكن رجعت دون فكر

أنا رجعت من عمار للموت دون موت

حين أتاني الموت لم يجد لدى ما يبيته

وعدت دون موت

جده . إذ يكرر لفظي «الفكر» و«الموت» . بعض شيئا قريب من

يفعله إليوت . حين يكرر لفظي «الكلمة» و«العالم» . في الحركة

الخامسة من قصيدة «أرياء الرماد»

إذا كانت الكلمة الصائغة قد صاغت . إذا كانت الكلمة المبددة

قد تبددت

إذا كانت الكلمة غير المسموعة ولا المنطوقة

لم تنطق ولا سمعت

فستبقى رغم ذلك الكلمة غير المنطوقة . الكلمة غير المسموعة .

الكلمة دون كلمة . الكلمة الكاسه

في العالم ومن أجل العالم

كذلك دعا إليوت إلى استخدام عنصر «المسحوخ» - وهو عدد

إدجار آلان بوس أهم أدوات الشعر - ففى مثلا على بيت جون دن في

وصف بقايا حساء طواها الردى

سوار من الشعر البراق حول العظام

حيث يحجم أقوى التأثيرات عن المقابلة بين تداعيات كلمة «وراق» (شاب - حى - جميل) وتداعيات كلمة «عظام» (موت - عدم) ويمنح عد صلاح عد العصور - مد فترة مكرة - مستخدم وسائل مشابهة

فاندفعت باكية في زحمة الحنارة  
ومن لحمها العجور مكى وساعدى  
(نام في سلام)

حيث سطوى عبارة «لحمها المحور» على معالجة «ممن سوح» عادة - من واقع خبراتنا السابقة بالشعر - أن يرتبط لحم المرأة بالنصرة والنعمة وشباب - ولكن كلمة «لعجور» نجى عنه - فتصك صكا - ويريد من كثرة البيت ي تشتمل عليه من مفارقة إيجابية - وقطة إلى على الحياة بالشفقة

هؤلاء شعراء الثلاثة - فويس هوس - والسياب - وعبد الصبور - هم - في حى - أكثر شعراء متعددة من بيروت - نك - نجد في مقابل ذلك شعراء كثيرين يشدقون بسوب فلا يصحون شيئ إلى شعرهم - بل ربما انتقصوا من القدر نصيب من الأصالة الذى تملكوه محمد كمال الدين إمام يسي قصيدة له «الليل والأرض الباب» (محنة «سند» - مايو ١٩٨٠) - وعبد الحكيم عبد السلام المجد يسي قصيدة له «الأرض الخراب» (محنة «الأدب» - يوبه ١٩٦٤) - والفالح حسن عبد الرحمن يسي قصيدة له «رجوع» وملاحظات أخرى ١٩٥٦ - على سق هوان أول ديوان لإبيوت «بروفرون» وملاحظات أخرى (١٩١٧) (محنة «شعر» - بيروت - خريف ١٩٦٢).

ولا يسلم من هذا الداء الشاعر - داء التقليد الأعمى - حتى شعراء من طبقة جميل عبد الرحمن - ومحمد عفيف مطر - وإبراهيم شكر الله لأول يكتب

لا شيء في دوى سوى قلب وقافية - كتاب  
حصى النهار وحلم معرهن في الأرض الخراب  
(الحواد والسيف المكسور)

والثاني يكتب

مر في الليل غريب بشأن الزهد  
فعضته الكلاب

طرق الأبواب لم يفتح له في الليل باب  
سمع الناس يحوف الدور كالأرض الخراب  
(من ساقى الخمر كفى)

والثالث يكتب

وقد استدر الحوب -

من أبيع الموى  
وأزهروا

الأجداث التي زرعتها  
حديقة بيتنا أول الشتاء  
هل تشقت عنها الأرض -  
وطرحت نمرًا

وكذلك -

ولك لظمن الماضي - والظمن للمستقبل  
فألمن في اللحظة الحاضرة -

واللحظة الحاضرة هائلة بين طرق  
للاضى والمستقبل -

(في الذكرى الأولى لموت أبيه - محنة «شعر» - بيروت - صيف ١٩٦٢)

وهي محاكاة مباشرة لمطلع قصيدة «بيروت نوربون»

الحاضر والماضي

ربما كانا حاضرا في المستقبل  
وربما كان المستقبل على الماضي

وتنظر إلى هذه الأبيات كلها في سياقها (حيث إن من الظن انتراعها هكذا) فلا نجد لها زلعة من داخل القصيدة - وإنما هي معروضة عليها من فوق - فرضها تعالم الشاعر - ورغبته في تصحيح ذاته - وذلك من طريق التطلع على شاعر عظيم - وهو جهد ضائع - إذ لا خير في محاكاة لا تصبف شيئا إلى الأصل - ولا معنى لإعادة صبح ما قد سبق صعد على أكمل الأنحاء وأبعدها عن الفجاجة والقصور.

## ٥ - أثر البيوت على مسرحنا الشعري

يقوم مسرح البيوت على عدة ركائز من أهمها - رفض سرعة الطبيعة المسرفة - والرعة في إعادة إفر الشعر ولأسمه والصفوس والمزاوجة بين اللغة العالية في لحظات الخلد لا لنعمة وبعده لحد سومية البسطة والمزاوجة بين دهره بكتاب مقدس ويبدعات عصر «الحارة» - واحداث محاكاة شكسبير - والعودة إلى منابع اندرم الإغريقية ومسرح النصوص الوسطى

ولأن مسرحنا الشعري - رأى حدث عهد بس - فإنه - نك - من المتوقع أن يسود مسرح البيوت - وهو - في سبيله - من حروب إداره (يستقى من ذلك مسرحه أو مسرحنا) - كثر به يجد كتاب المسرحى العربى بمشكلات لم يحج في حبه احمد شوقي ولا غريب أباطقة - ولم يرد أن خطا حبه عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور في حبه مارشل ترويه من الشعر - مثل محمد مهدي نسيب - يتحفظون في حائنها - فصييون حبه ويعطشون حبه

والمرحبه العربية الوحيدة التي حمل بعض مسرحه مسرح بيروت  
هى «مأساة الخلاج» (د الثمن - ١٩٦٦) بعد صمد هبى مدح

الصراع الروحي في عصر الإصلاح قبل استشهاده في عام ٣٠٩ هـ. مثل ما عاشت «جريمة قتل في الكاتدرائية» الصراع الروحي في عصر توماس بيكت قبل اغتياله على أيدي عرسان الملك هنري الثاني في عام ١١٧٠ م. ولكنها فيما عدا ذلك - وبرغم ما يذهب إليه بعض النقاد - لا تلوح في منأثرة كثيرا باليوت.

في صلاح عبد الصبور في كتابه «حياتي في الشعر» (دار العودة، بيروت، ١٩٦٩) - وهو وثيقة لا غنى عنها لدارس شعره - تنتشر فيها ملاحظات عن إليوت - أنه تأثر بـ «جريمة قتل في الكاتدرائية» - حتى كتب «مأساة الإصلاح». ورغم إيمان كاتب هذه السطور بحقولة د هـ نورسي: «لا تصدق الفنان، صدق الحكاية» - فإنه لا يجد من الأسباب ما يذهب إلى الشك في كلام عبد الصبور هنا. فالمسرحية أمثال ماثلة تؤكد أنه على صواب. لقد استوحى فكرة الصراع بين الدين والدولة، وعالج قصة الشهادة، وعمد إلى تطويع الشعر لمقتضيات الدراما، ولكنه فيما عدا ذلك سلك دربا مستقلا.

والقائلون بوجود تأثير إمامي مثلهم الدكتور خليل سمعان المكي على مسرحية عبد الصبور، في الإنجليزية، مسميا إياها «جريمة قتل في بغداد» Murder in Bagdad (الناشر: أ. ج. برادلي، بيروت، ١٩٧٢). ربما - كما هو واضح - إلى تذكرة القارئ للمسرحية إليوت - وداعيا إياه إلى إجراء مقارنة. وللدكتور سمعان مقالة بالإنجليزية يصف فيها رأيه هذا، هي

Khalil I. H. Samaan «T. S. Eliot's Influence on Arabic Poetry and Theatre». Comparative Literature Studies, IV (1969) pp. 472-489.

وفي هذه المقالة يستبعد الكاتب أن تكون التشابه بين المسرحيتين من قبيل الصدفة أو وقوع الخاطر على الخاطر، فإن الاختلافات في الوسط الثقافي والمزوروث الأدبي بين الشاعرين تجعل من ذلك أمرا بعيد الاحتمال. وعنده أن عبد الصبور يجرب - عموما - حالات نفسية وبعثات وتغلب مسفاة من بيروت. وفي حانة المسرحيتين موضوع النقاش، يجد أن عبد الصبور يبالغ مادة محتمة، ولكنه قد وجد في سميات إليوت - كما هو واضح - استعارات مفيدة علمته كيف يبالغ مادته الخاصة، سائبا من حيث عدد الفصول (كلا المسرحيتين يستل على فصلين فحسب) ومن حيث استخدام الحقوة (وإن لم يجد في مسرحية عبد الصبور حقوة بالمعنى المفهوم) - وموضوعها من حيث الإلهام الذي يكتنف دوايح الشخصية الرئيسية

وهذا وجه نظر آخرى ينشأ لدى قومي. وهو بدوره صاحب مد - الإنجليزية - عونه

Louis Tremaine, «Witnesses to the Event in Masna' Al-Hala and Murder in the Cathedral. The Muslim World Vol. 1XVII, No. 1 January 1977 pp 33-46

وينافس قومي مقالته مقالته السالفة الذكر. يختلف معها في أمور وعند أن مسرحية عبد الصبور أعقد من مسرحية إليوت. كذلك يشير قومي إلى مقالته لفاضل العمر. عواصم عبد الصبور ومسرح إليوت» (مجلة الآداب، بيروت، سبتمبر ١٩٦٧). لم أتفكك - للأسف - من الترجيح إليها

#### خاتمة

هذا هو الخليط الذي يتشكل منه إليوت في العربية، هذه تنوء فيه العمى، وحلظ فيه الخلد والردى، الأصل والاشتقاق، الحقيق والرائف

والتميل الجيد. أو يقع الصوء التي جدها هنا وهناك، لا يتناسب كيدا - ولا حتى كفا - مع الصعاب الذي أحاط به، هي زوينة في معجان، أو جل تمحس عن فار، فلا حتى ارددا باليوت خفيق عليا. ولا أدبا قد اعنى به إلا في القليل النادر

لذلك - فيما يلوح - عدة أسباب، تجعل هنا أهمها

طبيعة أدب إليوت: فهو شديد الانسواء بانطباع الشخصى، يستعصى على المحاكاة - كما لاحظ د هـ. أودن - ومن محكمه الوحيدة الممكنة له هي المحاكاة الساخرة parody، به ثمرة بظرة خاصة إلى الوجود، متسقة داحيا، تفرز تاجها على مقدمتها، وأنت لا تستطيع أن تبدأ من حيث انتهى، وإمما عليك أن تمر بتجربته ذاتها، وذلك حال في حالته كما في حالة كل أدب أصيل

اختلافات الثقافة والبيئة، فالخسارة العربية - كما هو معهود - تقوم على ثلاث دعائم، التراث اليوناني والروماني، والمسيحية، والعبر الحديث، في حين أن مقومات التراث الثقافي العربي من نوع مختلف، وإن مست هذه العناصر الثلاثة هنا أو هناك، في هذه الفترة أو سلك

بعدها من المؤثرات الفكرية التي شكلت عقل إليوت، فلسفية ودينية وأنتروبولوجية وغيرها، ماذا ترجمنا من ف. هـ. برادلي مثلا؟ لا شيء، وإن يكن الدكتور توفيق الطويل قد كتب عنه صفحات في كتابه «فلسفة الأخلاق»، ماذا ترجمنا من كتاب جيمس فريزر «العصر الذهبي»؟ نغف لأنفس ولا تشبع من حرج، ترجم صلاح عبد الصبور شذره قصيره منه في مجله «الأدب»، و ترجمه جبرا إبراهيم جبرا حرة المسمى «أدوبيس»، و ترجمه الدكتور أحمد أبو زيد، و محمد أحمد عالي، و مور شريف، الجزء الأول من طبعته المختصرة، بمراجعة الدكتور أحمد أبو زيد، ثم توقف المشروع، ماذا ترجمنا من القديس يوحنا الصليب؟ أو القديسة جوليانا أول بورنش، إلخ... ؟

لقاؤنا مع إليوت غمرة لم تسج على مستوى الفكر العربي لعام، وإن جحت في حالة أفراد قد تكون أعمال لويس عوض، والسياب وصلاح عبد الصبور حديرة بالبقاء - فالزم هو الذي سبصل في هذا - ولكن أبصع عصمو، واحد - أو عصمران - أو ثلاثة عصمير

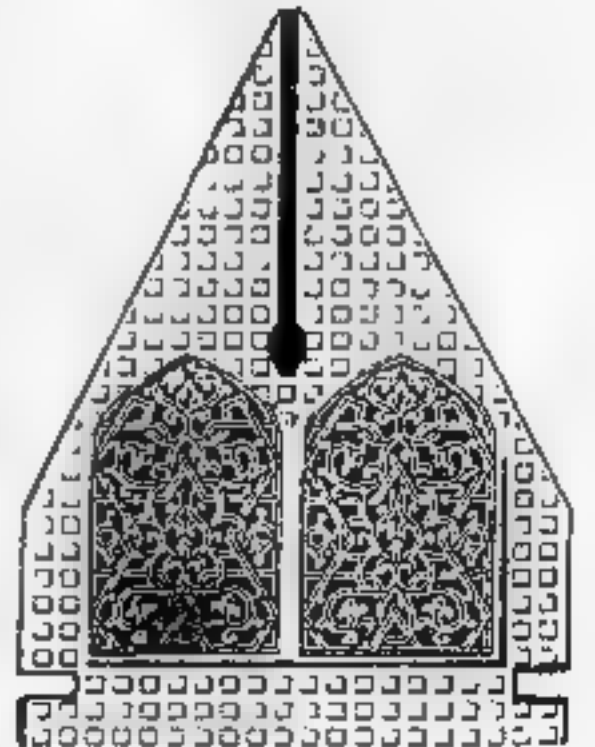


# قضايا الشعر المعاصر

إعداد: ☐  
أحمد بدوي ☐



- ☐ فلترك للشعر الجديد الحرية في الاختيار.  
شوقي ضيف
- ☐ أكثر الشعراء الذين تكلموا عن الحدالة هم أكثرهم ارتباطا  
بالزناث.  
سلمى الخضراء الجيوسي
- ☐ نحن في حاجة إلى فنان مجنون.  
لويس عوض
- ☐ المعاصرة قد تكون تمثيلا لروح العصر، وقد تكون مخالفة لروح  
العصر.  
عبد القادر القط
- ☐ أطالب بحريتين .. فنلما أطالب بحرية التجربة الفنية ، أطالب  
بحرية التجربة الاجتماعية  
أمل دنقل



شوقي ضيف  
لويس عوض  
عبد القادر القط  
سلمى الخضراء الجيوسي  
أمل دنقل  
عز الدين إسماعيل  
جابر عصفور

اشترك في الندوة :

## قضايا الشعر المعاصر

عز الدين إسماعيل :

أرحب أولاً بأستاذتنا الفاضلة ، وخصوصاً السيدة الدكتورة سلمى الجيوسي ، في هذا اللقاء . والحقيقة أننا البرزخ فرصة وجودها في رعاية قصيرة سريعة إلى القاهرة لكي نستمع إلى صرختها أيضاً في هذه الندوة . وعلاقة الدكتورة سلمى بالشعر - طبعاً - علاقة مردوجة . ولهذا كان من حسن حظنا أن تشترك معنا في هذه الندوة النبيلة

لو أفسح لي ، في بداية هذه الندوة ، أريد أن أطرح قضية مفهوم الشعر . وليس الهدف من مناقشة هذه القضية وضع تعريف جديد للشعر . أو صياغة هذا المفهوم في عبارة معينة . ولكن الهدف هو تأمل قضية المفهوم ، بمعنى أنه إذا كان الشعر لونا من النشاط الإنساني في كل زمان وفي كل مكان . فهل يمكن أن يكون هذا الشعر - الدائم المستمر في حياة البشرية - أكثر من مفهوم ؟ وأن مفهومه قابل للتطويع مع اختلاف الأزمنة ، ومع اختلاف البيئات ؟ وهل هذا التغيير في مفهوم الزمن ينطوي ضمناً على تغيير في حقيقة الشعر ، إذا سلمنا بأن مفهوم الشعر يتغير من زمن إلى زمن ، ومن بيئة إلى بيئة ؟ أم أن هذه المفاهيم تتغير عن فكر عصرها أكثر مما تتغير من حقيقة الشعر ؟ والمزاج المطروح في البداية يدور حول هذا المفهوم . والمناقشة مفتوحة

شوقي ضيف :

هل نفهم الشعر بما حدث فيه من هذه التغيرات الحضرية والثقافية والاجتماعية ؟ ثم نفهمه بتقاييس خاصة به . مقاييس شعرية ثابتة تصلح لكل زمن ؟ أنا أميل - وربما كان في هذا شيء من التطرف - إلى أن أجعل الشعر دوائر الخاصة . ولا أعطيها بالسياسة ولا مؤثرات أخرى ، حتى تتضح لوسائل في صوته قوى بحيث لا يكون هناك انحلاط للأشياء ، لأنني حيناً أحكم على قصيدة - يدين صاحب مبادئ معينة - بتغييرها عن مبادئ صاحبها ، فإن في هذه الحالة لا أكون متكلاً على الشعر ، وإنما أكون متحدثاً عن مبادئ خاصة بهذا الشعر . ولديك فإن من يؤمن بأن الشعر يعبر عن شباب وروحي مستمر يقابل الشباب لمدى ، لأن الشباب المادي للإنسان رائل ، ولكن الشباب الروحي للشاعر باقٍ ومخالد من عصر الأهرامات إلى اليوم

عز الدين إسماعيل :

معنى ذلك أن يظل هناك مفهوم واحد للشعر ، وأن المفاهيم المتغيرة هي مجرد بشرى خارج دائرة الشعر ، وإن ظلت متعلقة بالشعر . ولكن ما نؤننا إذا ما طرح في زمن ما ، في بيئة ما ، ما يفهم على أنه تصور جديد للشعر أو مفهوم جديد له - في ذلك الزمن وفي تلك البيئة - يعبر عن مطلق الجماعة التي رأت في الشعر تلك

أعتقد أن الشعر خالد وباق مع الإنسانية من زمن إلى زمن ، لأنه تعبير عن الطبيعة الإنسانية ، وعن مشاعر الإنسان ، فهو مستمر ، ولا يزال الناس الذين عاشوا في زمن الأهرام هم أنفسهم الذين يعيشون اليوم في شوارع القاهرة من حيث المشاعر والعواطف . وفي الحقيقة أعتقد أن الطبيعة الإنسانية نفسها باقية ومخالدة ، والشعر معها أيضاً باقٍ ومخالد من عصر إلى عصر . أما ما يحدث من تغيرات مسببة لثقافة والمبادئ السياسية وما إلى ذلك ، فأعتقد أنه يحدث الاتجاهات في الشعر ، ولكن الشعر - بقية الحقيقة - المتصلة بالطبيعة الإنسانية - وبطيرة الإنسان إلى الكون ، وإلى الحياة ومشاكلها المختلفة - يظل في قاع النفس الإنسانية . فالتصكير في الموت والألم والفرح مشاعر أساسية قائمة دائماً داخل الإنسان ، وموجود معها التعبير الشعري . وهو لذلك مستمر وباقٍ . وإذا حدثت التغيرات الجديدة في الشعر على أسس أخرى لا تتصل بالشعر ، فليتها - دائماً - أن تعود إلى الشعر نفسه . وإلى مبادئه الحقيقية ، لنفهم الشعر للتطور ، أو للتغير ، لنرى هل ما يزال الشعر يعبر عن النفس الإنسانية تعبيراً كاملاً . أم أن الأشياء الجديدة - التي من شأنها أن تنظروا على السطح - قد أقرت فيه ، أو أحدثت تغيرات كبيرة

مع معرفتنا أن الشعر العربي قد تطور بتأثيرات ثقافية وحضرية واحتجاجية عبر عصور سابقة من الجاهلية إلى العصر الإسلامي إلى قسماً إلى اليوم . ولكن

الرؤية ، وفهمته ذلك المهم ، وكوت تصورهما له وفقاً لذلك الزمن ومعطياته ؟  
هل رمض مثل ذلك المفهوم على أساس أن مفهوم الشعر ثابت ؟

## شوقي هبيب

ألا لا أرض تصور الشعر بواسطة أشياء أخرى تتداخله ، لكن الذي أتفق  
متشككا به هو أن أقيس الشعر بمقاييس مخارجية ، وامرؤ القيس يظل عتدي في  
درجة رابعة من الشعر ، مثله مثل أبي العلاء الممرى ، مع أن الجون شاعر بين  
شخص فطري وشخص له فلسفة وقد بشر الممرى هذه الفلسفة في ديوان كبير من  
جزء من وهو اللزوميات ولكن الشعر عند الممرى القيس يظل هو الشعر عند أبي  
العلاء وعند شوقي وعند ناجي ، بمعنى أن يظل هناك شعر يجلب شيئا في دخائلكا ،  
ويؤثر فينا ، ويؤثر في أصحاب تأثيرات موسيقية ، وتأثيرات تصويرية ، ولا مانع  
أن يدخل الفكر الشعر ، وليس التطور أمرا مبرحا ، ولكن فقط أريد أن أحدد  
المسألة حتى لا نجح بالشعر إلى مسائل ليست من صميمه ، وأظن أن ما نقوله  
واضح

## عز الدين إسماعيل

ما رأى الدكتور سلمى ؟

## سلمى الخضراء الحليمي

أولا ، من الديهي أن ثمة شيئا في الشعر لا يغير ، كلمة مقاييس شعرية ثابتة  
غير الأجيال ، ولكننا عندما نرجع أيك نظير الشعر عبر العصور ، نجد أن نظير  
الرومانسيين يختلف عن نظير الرمزيين كما يختلف عن نظير الواقعيين ، وأبى الرؤية  
الشعرية تختلف في الكلاسيكية في الرومانسية وعن التجديدية ، وعلى كل ، فلو  
أعدنا الشعر الحديث مثلا ، نجد أن شوقي كتب شيئا عن الشعر ، ومن قبله نظر  
البارودي للشعر ، وكذلك أيضا كتب مطران عن الشعر ، وجاءت مدرسة الديوان  
ومطرب الشعر ، وأيضاً نظر نجمة الشعر ، وبعد هؤلاء ثمة أشياء تكررت أو اتفقت  
عبيب جميعا ، وثمة أشياء تختلف فيها ، لقد تطور الشعر عبر مدارسه ومدارس  
العاد ، وغير المدارس النقدية التي عاصرت أو أرهقت له ، أو كتبت عنه ، أو  
واكبته ، وبماضج كانت النظريات تختلف ، لما يكتب عن الشعر الآن يختلف في  
التنظير عما كتبه الرومانسيون ، أو عما كتبه الرمزيون ، إذن فالنظرية الشعرية اختلفت  
عن ذي قبل ، والنظريات تختلف وتتغير وتتطور وتناقض نفسها ، ولكن ثمة شيئا لا  
يتغير

## عز الدين إسماعيل

لقد كان هذا في الحقيقة رأس السؤال ، وهذا يعود بنا إلى القضية نفسها من  
حيث إن هناك إحساسا بوجود شيء ثابت سيب الشعر ، ومع ذلك فإننا نلاحظ  
بوضوح أن ما سيب مفهوم الشعر يتغير من مدرسة إلى مدرسة ، أو من عصر إلى  
عصر ، ومن بيئة إلى بيئة ، وربما اتسعت دائرة التغير لو قد خطنا الفروق القائمة بين  
فا ، وفارة أيضا ، وليس فقط بين بيئة وبيئة محددين ، ويثور هنا التساؤل حول  
هذا الوجود المزيج ، مفهوم أساسي مشترك يفترض أن هناك شيئا ثابتا اسمه  
الشعر ، ومعاهم متغيرة على الدوام ، وكل تلك المفاهيم - الأساسي منها والتغير -  
من المعروف أنها تدعى نفسها التعريف بالشعر ، أو رسم حدود هذه العملية  
الإبداعية كيف يمكننا الآن أن نحل هذا التعارض بين تصور مطلق وتصورات  
متغيرة متغيرة على مدى الزمن ؟ وهل يعني هذا أن الشعر نفسه يتغير جوهريا مع تغير  
المفهوم ؟ وهل يشأ المفهوم المحدد من وعي يتغير جوهريا في العملية الإبداعية  
الشعرية ؟ أم أن هذا - كما قلنا في أوّل السؤال - مجرد نشاط تصويري صرف يحتاج  
حركة الإبداع دون أن يكون له دخل فيها ؟

## لويس عوض

يجب لي أن أوصحنا أنفسنا في مأزق ، وذلك لأننا عندما بدأنا نقول إن  
هناك أقنوما أو جوهر اسمه الشعر ، واهمين أنه يتصف بالثبات المطلق ، ثم نجد بعد  
ذلك قواهر ومتغيرات من عصر إلى عصر - عندما نقول هذا فإننا ندخل أنفسنا في  
مأزق ، ولذلك فإن أطرح القضية على نحو آخر ، هل هناك ما يمكن أن سيب  
الطبيعة الإنسانية ؟ وهل هناك فن أو شعر - وربما كانت كلمة دهن - أقرب إلى ما  
نريد ، لأنها أعم - يتحصل عن المجتمع ؟ وهل هناك فن أو شعر يتحصل عن العصر  
الذي أفرده ؟ هل هناك إنسان محدد ، إنسان أفلاطون من عالم ما ليس  
الذكريات ، له صفات الثبات ، بحيث نصف كل ما يجده من اختلاف غير آلاف  
الشيء بأنه فكري ، وبأن هناك مدنا ما علينا إلا أن نزيل عنه طبقة التراب التي  
عليه يظهر لنا هذا المحدث ؟

إن ما أدعيه هو أن الطبيعة الإنسانية نفسها ليس لها هذا الثبات الذي نسبته  
إليها ، لأننا إذا دخلنا مجال العلم ، فإننا سنعرف أن الإنسان - ككائن طبعيا - منذ  
مئات عديدة من آلاف السنين كان عتفا بيولوجيا ، إلا إذا رجعنا إلى النظريات  
التي تقول إن الإنسان وجد كاملا على الأرض ، ولكن إذا سلمنا بمجال العلم فإن  
الإنسان على المستوى البيولوجي كان شيئا اسمه بالإنجليزية Pithecanthropus ،  
بمعنى الإنسان القرد - وهي مأخوذة من التسمية اليونانية  
Pithekos Anthrōpos - قبل أن يصبح إنسانا حاقلا  
Homo sapiens . مع ملاحظة أن هذا الإنسان القرد قد تطور من سلالات  
أشبه من . وأنه تجرى عليه سلسلة من التغيرات حتى المستوى البيولوجي والفيزيقي  
إذا كان هذا الأمر ممكنا على المستوى الجيني التحول ، فهو من باب أولى ممكن على  
المستوى النفسي ، وبخصوصا عندما نتكلم عن النفس الإنسانية التي نقول إن الشعر  
يعبر عنها ، والنسب الطبيعة الإنسانية من هنا يجب أن تكون في منتهى الاحتياط بحيث  
إن كل ما نستطيع قوله هو أن هناك عناصر - في التكوين النفسي للإنسان - ول  
تفراته على التغير ، ول طرق تعبيره - بطيئة التغير ، وبعضها سريع التطور  
وإن ليس هناك ما يسمى «الجوهر» بالمعنى المطلق ، لأن هذا الجوهر نفسه يتغير ،  
وإذا قلنا هذه المقولة - مقولة أن الصورة هي الأساس وليس الثبات - فإننا  
نستطيع الاقتراب من فهمنا لعوامل الشعرية والتغير التي تطرأ على الفنون والآداب  
والعلوم والأديان ، إلى سائر أفران النشاط الروحي التي يزاوفا الإنسان ، وهذه  
المقولة لا يظهر لها التناقض والضمنا مثلما يظهر في الزعم بأن هناك جوهر ثابت  
للشعر ، ثم نلاحظ بعد ذلك بأن هناك من أنواع الشعر ما يتغير تماما في عصر من  
العصور نحن الآن - مثلا - عندما نسمع عن شعر المذبح ، فإننا نقول إنه نوع من  
الاستجداء ، مثل هذا الشعر نخرجه من باب الشعر ، وندخله في باب المهارات  
والذي يبدو من هذا أن هناك فترات من التاريخ لا يكون هناك موجب لهذا النوع  
من الشعر ، فإذا به يتغير لتظهر على أنواع أخرى ، وهذا هو السبب الذي من أجله  
أقول إننا يجب أن تكون في منتهى الحذر عندما نتكلم عن شيء اسمه الطبيعة  
الإنسانية أو النفس الإنسانية فتصور أنها أقنوم ثابت ، وأن كل تغير يطرأ عليه إنما  
هو ظاري وليس من طبيعة الشعر

## عز الدين إسماعيل

هل يمكن القول إذن - بهذا المعنى - ومن هذا المنظر - إن كل هذه المفاهيم  
التغيرية للشعر تكتسب شرعيتها عندما تظهر ؟

## لويس عوض

يكون شرعا إذا كان مجتمعا واقعا ، وسبب ذلك أن البلاد العربية عرفت  
فترات كان الشعر فيها مجرد وصف : بنج وبيان وجناس وطباق ، إلى آخر هذه  
المحاث البدئية واللفظية ، وقد جرى للمرف عند النقاد - وأعتقد أن هذا المرف  
سليم - على نسبة هذه الفترة فترة انحطاط الشعر ، وهي الفترة التي ينصب عيب

صحا جوهرا ، لو صحا ما شئت من سميات - وهي أنه تستخدم فيه اللغة بطريقه خاصة - وتبقى فيه العبارة بطريقه خاصة ، ويمتدح فيه الواقع بما درجتنا على سمته بالخيال او بالهزار لوسه ما شئت - ونتمتج أيضا فيه العبارة الشعرية بإيقاع خاص سمينا ورتا - أو سمينا موسيقى أو قى شئ آخر - هذه هي العناصر الأساسية للوجود في الكلاسيكية وفي الرومانسية وفي الواقعية - وهذه هي الحقيقة الوحيدة الثابتة في الشعر - أما ما يحدث بعد ذلك من تعديلات فهو - حتى الآن ليس بجواهر في الحقيقة - وما أقوله لا ينطلق من تصورات فلسفه - وإنما من واقع التجربة الإنسانية في الشعر

### لويس عوض :

في حدود هذه العناصر لو أخذنا - مثلا - الموسيقى المعبودة التي تكلمنا بها لوجدنا أن القافية عنصر مينا في التراث العربي - في نفس الوقت الذي لم يعرف به الشعر اليوناني ولا الشعر اللاتيني القافية - بل إن القافية لم تظهر في أوروبا إلا مع تحرك الجموع للهجرة - حتى إن ميلتون - عندما كتب الفردوس المفقود بالشعر المرسل - قال في المقدمة : «بلى أشمل من القافية لأنها تحل الصنوج» - هذا - مثلا - جزء من مفهوم بعض الناس لموسيقى الشعر - وكذلك اللغة اللاتينية لم تتدخلها القافية إلا في عصور الانحطاط - عندما بدأ تأثير القوم والبرابرة في القرن الرابع أو الخامس يؤدي إلى ظهور شعر شوبير أو شعر شوبيرين - فلا عندما يقول أحد الشعراء هذه الأبيات القفاة :

Duice est carpere  
Lilia cum rosa  
Duicissime est ludere  
Cum virgine formosa

ومعناها بالعربية

جسميل أن لمحج الرياحين والورد  
ولكن الأجمل أن نعاث حواء جميلة

مثل هذا الشعر بعد بالنسبة إليهم لحظة جديدة في قول الشعر - لا نجد هنا نظيرا عند كبار الشعراء اللاتين

### عبد القادر القط :

هذا اختلاف في مفهوم الإيقاع - ولكن الإيقاع قائم

### سلمى الخضراء الجيوسي :

نم - وله علاقة بالجوهر

### لويس عوض :

يجب أن نكون حريصين أيضا في الكلام عن الشكل - فستند من كل ما فيه تزييد وخصوصية - لأننا في كلامنا عن الشكل - لابد أن نصل إلى مرحلة تتخفف فيها من الإسراف في الخصوصية - خشية أن نحبس الشعر في دائرة - وهناك من الناس من يتعد من ذلك حجة

### أمل دنقل :

يجب لي أن طرعا تاريخاً معيناً هو الذي أدى إلى نشأة القافية في الشعر العربي - وهذا الظرف هو أن القبائل العربية في العصر الجاهلي كانت تعيش في مكان يمكن أن نسميه «عصر المذاكرة للشدة» - ولأنه لم يكن هناك تلويح - ضد احتياج الرواة والمخضلة إلى روح من القافية أو الروي كي يسهل حفظه وتناقله عبر الأجيال - وما يميز هذا الزعم أن القصائد كانت تسمى بقوافي - فهذه صيغة عربية - وتلك باقية إلى غير ذلك من أسماء القوافي - وبذلك عندما بدأ عصر

الإنعام - فلهذا الإنسان إلى أصل مثل هذه القوافي - وقد يكون لهذه القوافي جمال من نوع خاص - ولكن هذا الجمال ليس الجمال الحسبي الذي تحمله القصود كما تصورها في عصور البغطة - ولذلك فإن هذا النوع يتعد شرعيته كشعر - وشرعيته كص - شأنه في ذلك شأن الفكر السياسي أو الفلسفي - وأحيانا تفرز المجتمعات أفكارا صميا متعلبا - فتكون النتيجة أن ما يحدد الشرعية وعدم الشرعية هو حالة تفرق أو لا يحاطد التي يكون عليها المجتمع

### عز الدين إسماعيل :

هناك إذن مفاهيم أو تصورات تعكس انحطاطا لمفهوم الشعر - وهناك أيضا مفاهيم أخرى أقرب إلى طبيعة الشعر - والمشكلة طبعاً هي أننا نتعود لقياس المفهوم الأرق - لما رأى الدكتور عبد القادر ؟

### عبد القادر القط :

إذا أردنا بجوهر الشعر حقيقة ثابتة عردة بالمعنى الفلسفي - فهذا شئ لا وجود له - ولكننا إذا استقرنا تاج الإنسانية وتجربة الإنسانية في الشعر منذ أقدم العصور التي وصفتها شعر إلى اليوم - فسرى أن الشعر حقيقة ثابتة - هي قيد تميز عن التجربة الإنسانية - وموقف من الحياة والكون والمجتمع - في صورة لغوية خاصة تستخدم فيها الألفاظ بصورة معينة - وتركب فيها الجملة بصورة خاصة - ويتمتج فيها الألفاظ والمبانيات بحسب أو بإيقاع حرف عند البشرية بصورة مختلفة - ولكن يظل يبقاها بغير هذا اللون من التجربة البائية من كثير من التجارب القولية الأخرى التي درج الناس مثلا على إطلاق كلمة «النثر» عليها - وأما ما يجد بعد هذا من تغيرات فليس جوهرا جديدا للشعر - ولكنه اختلاف في مفهوم الاستخدام اللغوي للكلمة في موقف تابع أصلا من موقف خاص للشاعر من الحياة والمجتمع - ومن تصور جديد للأشياء - وإحساس جديد بها - يتج عنه استخدام جديد - أو طريقة جديدة في استخدام اللغة - وبناء العبارة - ولكنها ما زالت هي العبارة الشعرية - والمصمم الشعري التميز في ذاته - وإن انحطت طبيعة هذا التميز ومازال الشعر أيضا - عند الرومانسيين - أو عند أصحاب الشعر الجديد - أو عند الواقعيين - له يبقاه الخاص - قد تميز طبيعة هذا الإيقاع في الشعر العربي - كأن يكون - مثلا - يبقاها كاملا - كإيقاع القصيدة العربية التقليدية - أو قد يكون يبقاها جزءا كما هو الحال في الشعر الحر - وقد يتج في المستقبل القريب إيقاع خاص - ولكن الشعر - مع هذا - سيبقى له ذلك الإيقاع الذي يميزه عن القول العادي - وإذا فكل التغيرات التي حدثت في الشعر ليست جواهر جديدة للشعر - وإنما هي تغيرات وتصورات جديدة هذا الجوهر القائم الذي يظل طبيعة الشعر الآن

### لويس عوض :

هل يمكن أن نقول إن الجوهر نفسه يتحول ؟

### عبد القادر القط :

أنا لا أتكلم عن الجوهر من الناحية الفلسفية - وإنما أتكلم عن الحقيقة الكلية الثابتة للشعر - لأن لا أريد أن أدخل في مناهات المصطلحات الفلسفية

### لويس عوض :

ولكن ما قلست من تعاريف يساعد على التمييز بين الشعر والنثر

### عبد القادر القط :

لم أكن أقول - في الحقيقة - أن تدخل في الحديث عن النثر - لأن هناك مراتب في هذه العملية - ولكن ما أردت قوله هو أن هناك حقيقة ثابتة في الشعر -

التدوير . وبدأت الصلات الحصارية تتوق بين العرب والإثم الأخرى ، وبدأت الحصارية العربية تزدهر . بدأ نوع من التخصص من الثقافية الموحدة ، فأخذت شكلاً تريبياً أو تجسيمياً في القصيدة .

وحق لو قدر للشعر أن يبدأ بدون قافية ، فلم يكن هناك مانع . و ظل تطور اللغة ، وظهور المهارات الجديدة للكتاب والشعراء . من أن تظهر القافية كنوع من المهارات اللغوية التي تمكن أن يصيغها الشاعر في قصائده . ولكن للقافية لم يكن يمكننا أن نكون حرة جوهرية أو أساسية من سمات الشعر نفسه . أي أنها لم تكن - حتى في عصره المذكور المشددة - أساسية في جوهر الشعر .

## لويس عوض

عنه هي النملة التي أريد فأكبدها .

## أمل دنقل :

.. ولا في التعبير الأساسي في الشعر ، وهي كذلك لا تصبح أساسية حتى عندما يصل إليها شعر ما بحكم التطور الواسع والمعمق للمهارات الجديدة في اللغة

ولكن هذه الاستغفامات ، والمهارات اللغوية ، يجب أن يجدها أي شاعر ، لأن الشعر - في نهاية الأمر - فن لغوي من حيث إن أدواته الأساسية هي اللغة . ويصبح جزءاً أساسياً من مهمة الشعراء - أو من مهمة بعضهم - إظهار قدرة اللغة على التعبير ، وعلى إدراكه جلالها ، وعلاقاتها الموسيقية ، وعلاقات سرورها . ولكننا بالدخول في هذا المجال نكون قد خرجنا إلى موضوع آخر :

## عز الدين إسماعيل :

نعود إذن إلى القضية الأساسية : أعني مفهوم الشعر .

## أمل دنقل :

في هذا المجال يمكن القول إننا إذا رأينا أن الشعر - أو الفن عموماً - له ثلاثة أقسام ، هي الحق والخير والجمال ، وقلنا إن هذه الأقسام هي جوهر المظهر في الشعر . فلا بد أن نصبح في اعتبارنا أيضاً أن هذه المفاهيم نفسها متغيرة وليست ثابتة . ومن هنا فإن الرؤية النفسية تختلف من عصر إلى عصر ، ومن ثم تختلف الرؤية الشعرية أيضاً . فإنا عندما يكون الحصان أو الناقة في المصور البدائية رمزا للفرح والسجدة للقبيلة ، فإن وصف الحصان - أو وصف الناقة ، كما يرى عند طرفه من العبد - يصبح موضوعاً شعرياً يمكن أن يتقبله الناس على أنه موضوع جميل . ولكن نفس هذا الموضوع - الآن - عندما يقرأ المرء ، فإنه لا يكشف فيه من جمال ، لأن الحصان لم يعد إلا رمزا قريبا ، ولم يعد تناوله الآن - فيما كان يتناوله القدماء - إلا من قبيل استشارة حيق التاريخ ، وليس من قبيل أنه يمثل قيمة جمالية في العصر الذي يعيشه ، ومثل هذا يحدث أحيانا عندما يلجأ الإنسان إلى إضاعة

قاعة بالشعر ، أو إلى التفرغ على الخيل في حرية يجرها جواد . وما أريد أن أقوله هو أن مفهوم الجمال متغير ، وكذلك مفهوم الحق ومفهوم الخير . فإنا عندما كانت الناقة عند العرب رمزا ديبيا - أو نحن ورواها رموزاً ميتولوجية - كان من الممكن للشاعر أن يصيغها أو يتناول حتى تلويحها وحركتها في القصيدة . ولكن إذا جاء شاعر - الآن - ووصف الطائرة مثلا ، فهل يصبح هذا موضوعاً شعرياً ؟ .. لا أعتقد أن مثل هذا الموضوع يمكن أن يكون شعرياً .. ومن هنا نقول إن مفهوم الشعر نفسه متغير وليس ثابتاً ، لأن الأقسام الثلاثة - أو عناصر المظهر - التي يقوم عليها الشعر ، متغيرة من عصر إلى عصر . وهذا التغير يأتي نتيجة لتغير النظرة الاجتماعية والعلمية التي تحكم مجتمعاً دون آخر ، ولونا شعرياً دون غيره . فنصور

للملاحم مثلا تحطمت في تركيبها الاجتماعية - سواء أكان العصر عبودياً أم إقطاعياً أم غير ذلك - عن الملاحم في العصر الحديث . وكذلك كان النجم أوروبا إلى النشآت مرتبطة بتحول اجتماعي ، ولم يكن مبادرة من الشعراء ، ولم يكن تحولاً نشأ من فراغ مطلق

## شوقي ضيف

نحب أن أعلق على بعض ما قاله الدكتور لويس . لقد قال بأن الفن له علاقة بالمجتمع وهذه مسألة لا يحطف بها أحد . ولكن حيناً نتكلم عن المجتمع في الفن فإننا لا نتكلم عن الفن ، وإنما نتكلم عن المجتمع ، وسيكون موضوع حديثنا هو المجتمع وليس الفن ، ويقاس على هذا أيضاً موضوع الفن والعصر . كل هذه الأشياء متغيرات - كما قال الدكتور عبد القادر - إضافة تحدث في الشعر من عصر إلى عصر ، ولذلك فليس هناك مذهب شعري جديد ، ولا مدرسة شعرية جديدة ألغت مدرسة أخرى . بل ظلت المدارس كلها باقية وقائمة . وهذا - فيما أظن - ما يقصده الدكتور عبد القادر ، وهو ما أقصده أنا أيضاً

## عبد القادر القط :

نعم إذا كانت بالية بمعنى أنها تراث للإنسانية ، ولكن للمدرس بالطبع لا بقاء . فإذا كانت واحدة منها لازالت لها وظيفة ، وبدأت تجاهد مرة أخرى في تحييل المظهر ، فإن للمدرس تدخل . ولكن الكلاسيكية والرومانسية والواقعية لا يمكن - بالطبع - أن تتأخر ، لأن كل مذهب من هذه المذاهب الكبيرة يمثل مرحلة حضارية خاصة ، لا يمكن أن تتأخر مع مرحلة أخرى

وأرد أن أصيب أنا إذا كنا نريد أن نقول إن التغيرات التي تطرأ على الشعر إنما هي تطورات جوهرية ، فلا بد أن يترتب على هذا القول أن تتكرر الإنسانية لارتباطها في الشعر والأدب تنكراً تاماً ، وتتميز - من ثم - عن ثقافتها . ولكننا مارنا تنلوق الكلاسيكية في الرسم ، والرسم في عصر النهضة ، ثم الرومانسية ، وهكذا ، لأن هناك خطاً أساسياً يربط بين كل هذه الألوان من التراث ، سواء في الشعر ، أو في الرسم ، أو في غيرها من ألوان الفن . وكل ما نطلبه من الإنسان - حين يحاول أن يتلوق نصاً قديماً ، أو عملاً قديماً - هو أن يتصور فيه الفنية التي أنشأها ، وموقف الشاعر أو الفنان في ذلك العصر الذي أنشأ فيه عمله الفني ، يحدث هو الخطب الأساسي الذي يربط بين ألوان الفن

## لويس عوض :

وهنا ما عبر عنه الأستاذ أمل بالحق والخير والجمال ، وعبر عنه كينيس بقوله . Beauty is truth and truth is beauty .. هذا هو الجوهر ، أما الأدب فهي اللغة المرفقة .

## سلمى الخضراء الجيوسي :

في رأي أن ما يميز العمل الذي يطمح لأن يكون فناً عن سواه هو الإبداع فإذا كان العمل مبدعاً حقاً أصبح عملاً قديماً . والشعر يشهد عن الرسم بهذه الأشياء . ولكل شاعر موقف - أي موقف - هو الذي يبرز شاعرية لقصيدة . إذا كانت العناصر الأخرى في القصيدة غاية في الجودة ، وكان الموقف هزيلاً ، فإن الإبداع الشعري لا يكون إبداعاً حقيقياً . فالإبداع في الشعر هو الفن - بعبارة - يكون مع الموقف ، وهذا يتكرر دائماً عبر العصور على اختلاف المدارس ، واختلاف الاتجاهات الاجتماعية ، ولهم هو . هل للشعر علاقة بالمجتمع أم لا علاقة له ؟

## عز الدين إسماعيل

من هنا ننتقل إلى القضية التالية : شبهة واحدة المعاصر يود أن كان مجتمع - أي مجتمع ما في عصر ما - يشي مفهومه دون أن يتجسد المفاهيم التي أنشئت في

ازمنة مختلفة ماضية ، وفي نفس الوقت تتوافر له القدرة على استرجاع الأحوال الرائعة التي أبدعت في تلك الأزمنة الماضية وتتمتعها ، فإن ما يبق - في نفس الوقت ، وفي ميل الآن أيضا - هو أن مجتمعا ما في عصر ما لا يستطيع - ولا يبقى له - أن يشي الشعر الذي يعبر عن مجتمع ما في عصر ما ينتمي إلى مرحلة زمنية ماضية ، إذ إن صيغة الأشياء تخصي بأن يشي المجتمع الشعر بتصوره المعاصر لنفسه وللأجيال القادمة . ألا يمكن أن يصل هذا بنا إلى فكرة للمعاصرة ؟ ...

لويس عوض .

هل يمكن أن نصيب إلى هذا الكلام القبح ، أن الفنان لا يمكن أن يكون معاصرا حقيقة ، لا إذا استعصب التراث ؟

عز الدين إسماعيل :

هذا هو موضع السؤال . بالنسبة للمعاصرة ومفهومها وتصورها للمعاصر ، أذكر على سبيل المثال أن أحد شعراء القرن الثامن عشر - ولكن لا يحضرني الشعر الآن - تكلم عن المعاصرة فقال : كن للمعاصر غير ناصر . وأن يكون القرن الثامن عشر - كما يقال - أنه يختلف الأدبي ، ثم يأتي فيه من يقول : كن للمعاصر غير ناصر ، بذلك يعني - إذن - أن فكرة المعاصرة مطروحة في كل العصور حتى العصر الذي تصور أنه عصر مختلف . ومن هنا تنور بعض الأسئلة ، هل فكرة المعاصرة مجرد موازاة أو انعكاس لما هو قائم ؟ أم أنها تخصي ؟ هو أكثر من مجرد انعكاس للواقع الجديد ؟ وإذا كان الشاعر يريد أن يكون ككل الشعراء معاصرين ومعاصرين للمعاصرة ، فيأى مفهوم يكون هذا المعنى في كل عصر ؟ وهل تختلف الدلالة ؟ وإذا قلنا إن تصورها للشعر في وقتنا الراهن ينبغي أن يكون معاصرا ، فيأى معنى تكون المعاصرة ؟ وما أوجه الاختلاف بين المعاصرة التي ندهو إليها وبين المعاصرة التي كانت ندهو إليها جماعة الديوان عندما طالبت الشعراء بأن يكونوا معاصرين ؟ ونحس نرى - منذ القرن الثامن عشر حتى الآن - أن كلمة للمعاصرة توشك أن تكون القاسم المشترك في صياغات مختلفة ، وأن كل عصر يرى أن شعراء معاصرون ، ومع ذلك يأتي زمن بعدنا نقول إن هذه ليست معاصرة ، وإنما للمعاصرة هي ما يعيشه الآن ، أو ما تصوره الآن .. كان السؤال الأول : أي المفاهيم له الشرعية ؟ أما الآن فالسؤال هو . أي صور المعاصرة له الشرعية ؟

عبد القادر القط :

المعاصرة - على اختلافها - في رأيي تمثل في جانبين متكاملين :

١ - جانب موقف الشاعر من الحضارة التي يعيشها ، وانتمائه عمومها كما يقول الدكتور لويس ، وإرادته أحيانا لتغييرها لينسج بها لحا وضع أفضل ، والفرق أحيانا على الواقع أو كل الرزى الشعرية التي يخرج فيها وجنان الشاعر بواقع الحياة التي يعيشها .

٢ - جانب التعبير الفني . وهذا أيضا لابد أن يمثل فيه روح المعاصرة ، بمعنى أن اللغة تتطور من عصر إلى عصر ، ومدلولات الكلمات تتغير ، ومفهوم اليان يتغير ، وكذلك تركيب الجملة ومعنى الموسيقى ... كل هذه التغيرات لابد أن تنعكس أيضا على الشعر بناء على الموقف الحضاري للشاعر وتصوره الجديد ..

وإذا نحن للمعاصرة فيها هذا القدر المشترك بين كل العصور : أن تمثل نفسها بمفهوم عصرها الذي يعيش فيه ، وأن تكون تلك رؤيتك المعاصرة الخاصة التي تدرت من وراء الظواهر حليقة المجتمع الذي يعيش فيه ، وللتقابل الذي يستره ، ثم أن تعترف أو تتجاوب مع التطور التقني وهي التي حدث في العصر

عز الدين إسماعيل

هذا ما يتعلق برؤية الواقع ، وما يجد الشعر مطالبا به لكي يكون عصريا ، ولكن ما علاقة هذا الشاعر بقرائه في هذه الحالة ؟ وهل تتم عنده قطيعة بين الشاعر وقراءه ؟ أم أن هذا التراث لا يزال له دور في تشكيل رؤيته للمعاصرة ؟

عبد القادر القط :

الأمر بالنسبة للشعر العربي يختلف عن الأمر بالنسبة للشعر عند الأوروبيين . فالشاعر الأوروبي - مثلا - يبدأ مدرسة جديدة تكثر مدرسة سبق مباشرة فيحدث نوع من التداخل بين معاهم المدرسة السابقة والمدرسة اللاحقة . أو يحدث نوع من التجاور لمفهوم المدرسة السابقة مع ما في تقديم مفهوم جديد . أما الأمر بالنسبة للشعر العربي ، فهناك - للأسف - فترة انقطاع بين الحياة للمعاصرة وبين التراث القديم ، وهي فترة العصر التركي والعصر المملوكي التي امتدت حوالى خمسمائة سنة ، والتي لا يمكن الانتعاش بها . وعندما أراد الشاعر العربي أن يبدأ عصرًا جديدًا ، وأن يجدد في الشعر ، اصهر إلى أن يعود إلى الشعر القديم ، بدءا بالعصر الجاهلي ، ومرورا بالأموي ثم العباسي ، وهذه العودة غير طوعية ، وقد أجبر عليها الشاعر العربي بسبب تلك الظروف : ظروف فترة الانقطاع . من هنا فإن سلطان الشعر القديم مراد حريا - إلى حد كبير - على الشعر العربي الحديث حتى في أكثر صوره تجديدا . وهذا المظهر يمكن أن يعبئه لو تكبرنا بعض العبارات الشعرية ، وبعض المجازات ، وبعض ألوان استخدام اللغة ، وهذا أيضا هو ما يوقع الخصم أحيانا بين المحافظين والمجددين . فالحافظون يرون في هذا التراث القديم المبيع القدي لا بد منه لكي يستل الشاعر الحديث لغة ولقائه انسانية . وهذا يعني أنهم يرون فيه شيئا لابد أن يرتبط به . ولكن لو كان لدينا مرحلة فنية سابقة مباشرة . لأمكن أن نتطرق منها مرحلة فنية لاحقة . ولعل هذا قد بدأ يحدث في مرحلتنا المعاصرة ، لم الممكن مثلا أن يقول : إن عصر التجديد والمرحلة الرومانسية قد شكلا كلاهما أوضاعا يمكن أن نتطرق منها حركة الشعر الحر مع وجود ارتباط بين هذه المراحل المتتالية . وأما قوة ارتباطنا بالتراث ، وما تؤدي إليه من محاربة ، فنرجع إلى هذه الفترة الطويلة البعيدة من المحاصر المعاصر إلى الماضي البعيد ، عبر الصورة المظلمة التي أحدثتها فترة الانقطاع .

عز الدين إسماعيل

ما يزال هناك موضع تساؤل ، فموقف الشعر المعاصر من تراث الجديدي ينصع في خروجه من عامة هذا التراث بصورة أصبحت مرصودة وواضحة ومحددة . ولكني غير متأكد مدى الانتماء إلى التراث القديم ، فإذا كان الشعر يصوغ أسطورة عصره بشكل أو بآخر - من حيث الرؤية والأداة وغير ذلك - فإن أي حد يترى التراث الشعري القوي القديم أوصيه الشاعر المعاصر الذي يريد أن يصوغ أسطورة عصره صراحة شعرية ؟ . وهل ما يزال هناك رصيد قابل لأن يوظف في صياغة هذه الأسطورة الحديثة التي تحدث باسم العصر . وفي الوقت ذاته تغل وثيقة الارتباط بالتراث القديم ؟ أم أن تشكيل أسطورة العصر - تشكيلا جديدا - مستقل لا علاقة له بذلك التراث

سلمى الخضراء الجيوسي

ما قاله الدكتور عبد القادر صحيح إلى حد كبير ، وأريد عليه بعض الأمور فيما يتعلق بارتباطنا بالتراث المباشر ، والتراث القديم ، أود أن أشير إلى أن التراث المباشر بالنسبة لحركة الشعر الحديث قد رفض تماما . فمثلا بالنسبة للنسبة الرومانسية يرى الشاعر الحديث أشد تعصبا ضد أي تسرب رومانسي إلى شعره . سواء أكان بالموقف أم بالمحاكاة أم باللغة ، وهذا حرص شديد ويعصب ضد



التراث القديم ، وهذه هي القيمة التي جعلها دائما في جميع بلاد العالم ، انهم أنصار القديم لأنصار الحديث ليس بأنهم رافضة لمصعب - لأن الرافض نفسه شرعي - بل بما هو أبعد من ذلك أحيانا ولكن الأمر المهم هو هل استوعب الشاعر تراث الماضي أم لم يستوعبه ؟ هناك مراحل عظيمة يستوعبها الشاعر وقبلها ، ومراحل متحلة يستوعبها الشاعر أيضا ويرفضها ، وفي كل هذا تكون روح العصر هي المفضل في الاعتبار .

### عز الدين إسحاقيل :

أظن هذا واضحا لدى شعرائنا . ولو تأملنا لوجدنا أن صياغاتهم لأسطورة هذا العصر كلها توشك أن تكون مستمدة من مصادر تراثية أو مبدية عتيبة ، وهناك هجمة واضحة من الشعراء المعاصرين في أجيالهم المختلفة على المادة التراثية وصيغة أسطورة العصر من خلالها . وسأترك الكلام هنا للشاعر الأستاذ أمل دنقل ، لأنه أحد الذين يعانون هذه التجربة

### أمل دنقل

في الحقيقة كتب أريد أن أقول كلمة ، إضافة إلى ما قاله الدكتور عبد القادر وإلى ما قاله الدكتور لويس إذا افترضنا تقاطعا بين العلم والواقع : الحلم الإنساني بالحرية والمجد ، والواقع الذي يعيشه الإنسان في أي عصر من العصور ، فإن الشاعر يحاول أن يتجاوز هذه الصخرة ، أو هذا التملوت ، من طريق إقامة واقع مختلف ، مصطلح على تسميته «الواقع الفني» . وهذا «الواقع الفني» الجديد ، يستمد الشاعر كل عناصره من الواقع الفعلي ، ولكن بسبب جديدة تختلف عن السبب الموجودة في الواقع الفعلي . وإذن فالشاعر يبحث عن سبب جديدة يتصور أنها الأصلح ، وأن هذا هو التعلق الذي ينبغي أن يسود في الواقع الفني الجديد الذي يعلم الشاعر بأن عمله واقعا فنيا يعيشه الناس . ومن هنا فإن للشاعر أن يبعد صياغة الواقع ، أو أن يترك الواقع ويتركه من جديد تركيا اصطلاح حل تسميته «الواقع الفني» . وبالطبع فإن هناك شيئا آخر يواجهه الشاعر ، وهو أن هذه السبب ، أو هذه الرؤية للواقع تتغير من عصر إلى عصر . سقوط شهاب مثلا يمكن أن يصرف في عصر من العصور بأنه رجم للشياطين ، وفي عصر آخر يمكن أن يصرف بأنه موت عظيم ، وفي العصر الحديث لا يبقى سقوط الشهاب أي شيء . لأن المخرجات الحديثة قد صرحت الأنظار على مراقبة هذه النجوم وما يحصل عنها من شهب ، إلا بالنسبة لمن يدرسوها دراسة علمية في المراصد الفلكية . وأما في العصور القديمة فقد كانت النجوم حورا للإنسان الساري في الصحراء ، يحدد بها وجهة سيره ، وعندما أدت المخرجات إلى الاستنباط عنها ، فحدثت حيرتها الأولى التي كانت لها في العصور القديمة . ولذلك فإن لجوء الشاعر إلى هذه النسبة بين الإنسان والشهاب يصبح مثلا تراثيا وليس نقلا شعوريا أو نقلا معاصرا . وإذا حدث شاعر من سقوط شهاب وعن رعب ثار في نفسه نتيجة لذلك ، فذلك نقل تراثي ، أو رؤية تراثية مستحصرة من العاكرة ، وليست من الإبداع أو من الانبعاث في شيء

معنى كلمة المعاصرة هنا هو أن الشاعر كلما التزب من العلاقات والنسب الحقيقية ، ومن النسب الجديدة التي نشأت في عصره نتيجة للاكتشافات العلمية ، ونتيجة للتجربة الشعرية ، ونتيجة للرؤية الفلسفية الجديدة للكون ، استطاع أن نصنع الشاعر بأنه معاصر . ولكن ما يحتم العودة إلى التراث هو أن الإنسان لكي يدرك أن هذه النسب الجديدة جديدة فعلا ، فلا بد أن يدرك أيضا النسب القديمة ، أي أن الشاعر لكي يدرك أن النسب التي وصل إليها ، أو التي يحتم بها ، هي جديدة فعلا ، عليه أن يحيط برؤية الإنسان القديم للكون . وأنا - مثلا - لا أستطيع أن أزعج أن هذه العلاقات بين الأشياء علاقات جديدة ، إلا إذا كنت أعرف - أصلا - العلاقات القديمة . ومن هنا كان بحث الشاعر عن العلاقات القديمة واستيعاب النسب أو العلاقات التي ما تزال تتمتع بحضور في حياته .

مرودة دائما إلى العودة للتراث والبحث فيه . وعودة الشاعر إلى التراث بسبب وليدة

الرومانسية . وهناك أيضا تعصب ضد كلاسيكية شوقي ، وهذا التعصب موجود مصمة واعية ومقصودة . وإذن فهناك غور واضح صد هاتين المدرستين : الكلاسيكية والرومانسية . يمثل في رفض أي تسرب من منتج هاتين المدرستين إلى شعر أي شاعر

وإذا كنا بعد ذلك إلى قصة التراث ، وجدنا أن أكثر الشعراء الذين يمكنهم من خدائهم هم أكثرهم ارتباطا بالتراث ولو أخذنا موقف الشعراء المعاصرين - الألب - من الإنسان ، ومن الكون ، لوجدناها - باستثناء قلة منهم - مواقف بطولية وهجوسية ، وهي هذه المواقف القديمة وتراثية جدا . ولما أخذنا موقف أدوليس - وهو الذي يتكلم عن الخدائات أكثر من أي شاعر آخر - وجدناه يمثل في عبد الرحمن الدامبل ، الصقر المجامع ، البطل للفتة ، وعند خليل حاوي نجى دائما رؤية انطخذ الفارس ، وعند محمود درويش يخطئ البطل بالفضيحة ، ولكن البطولة موجودة دائما . وهذه المواقف تراثية . وإذن فالتراث القديم موجود في عظام الشاعر المعاصر مهما حاول رفضه . وقلة من الشعراء هم الذين استطاعوا أن يكونوا حديثين بالمعنى الحديث ، لأن العصر الحديث في العالم الآن عصر غير بطولي ، عصر ضحايا ، وعصر إنسان مسجون . وبعض القصاصات الحديثة - عند صلاح عبد الصبور مثلا - تسم بهذا الموقف . موقف الإنسان الكوني للمعاصر الشاعر الحديث من ناحية الموقف رفض الارتباط بالتراث من جهة ، ولكنه تسرب إلى كلامه ، وإلى موقفه ، ولم يزل الشاعر المعاصر يحمل الكثير من روح التراث ، أو من روح الشعر التراثي . ولكن هنا يصبر عن إنسان هذا العصر بهيمة ، فحين ما زلت في حاجة إلى البطولة ، وهذا هو البرهان على ذلك . ولحي في قول ذلك لئلا نعد عصرنا المعاصر ، لئلا نل هذا العصر يحتاج إلى ناظم للبطولة ، ونحن في حاجة إلى البساطة ، لأن وضع العالم المعاصر يحتاج إلى كتلة من البساطة .

### لويس عوض

أنا موافق تماما على التعريفات التي قدمها الدكتور عبد القادر القط للمعاصرة ، ولكنني أحب أن أضيف إليها أن الإنسان لا يستطيع أن يكون معاصرا ، ولا حتى أنه يكون شاعرا أو فنانا ، إلا إذا استوعب التراث مستجابا كالماء . أما الشيء الوحيد الذي يختلف فيه مع ، فهو القول . ولا يخفى أن الاستيعاب شيء والقبول شيء آخر . فمن الممكن أن يستوعب الإنسان التراث ثم يجر عليه . وأيضا فإن الدكتور القط يتصور أن هناك تقاطعا بينا وبين المعاصرة لأوروبية في هذا السياق ، ولكن تاريخ الآداب الأوروبية يدلنا على أن الأوروبيين رفضوا نفس الموقف الذي نقفه بالنسبة للتراث المعاصر ، وعندهم أيضا حالة الانعصاف التي تمثل في أغلب سنة من العصور الوسطى . وقد كانت «النسبة» في حقيقتها ثورة على ألف سنة من الحضارة اللاتينية ، كما كانت في نفس الوقت عودة إلى اليونان ، لأنهم لاحظوا أن جميع مظاهر الانحطاط الأوروبي كانت مترتبة على الكتلة والإقطاع وكل الظواهر الاحتكارية والاقتصادية والفنية التي سادت أوروبا خلال ألف سنة أو أكثر . وإذن فقد كانت الثورة الأوروبية الأولى ثورة على هذا العصر الوسيط - الذي يقابل هذا العصر التركي والسلوكي - من ناحية ، وكانت عودة إلى الوثنية اليونانية ، بسبب ازدهار الحرية ، وازدهار الآداب والفنون والمذهب الإنساني Humanism فيها . وقد كان هذا ابتداء من عصر شكسبير وربما ابتداء من عصر تشوسر مساعدا . كانت هناك عودة لإحياء اليونان وتصميم روائع الحضارة الرومانية وما صاحبها من قيم روحية إلى آخره . وإذن علينا أن نقرأ العرب القدامى وعلينا أن نستوعبهم ، ولكن ليس علينا بالقصور أن نقبلهم وعلينا أن نمود أيضا إلى المدارس التي تكونت عندما عند محمد علي مثلا ، مستوعبين أيضا ، ولكن ليس علينا بالضرورة أن نقبلها ، وذلك لأن نمصنا يختلف في لغوهم ولغتهم وغير ذلك . وهنا يصبح أن المشكلة متعلقة بجدان مدرسي معتمل بين أنصار القديم وأنصار الجديد . فأنصار القديم يقولون دائما أن يصوروا أنصارا جديدا رافضة ، ليس هذا لمصعب ، بل هم يهيمون بأنهم لم يستوعبوا

لواقع للتدري عن طريق استحضار واقع مزدهر في ذلك الوقت ، أو ربط هذه النهضة بمفهومها النحوية التي تصل إلى الماضي . وقد كان هذا مما جنى ، لأن الحس التاريخي ضياع - صدق كشمب - للقدية

أريد بعد ذلك أن أتكلم في موضوع «الأسطورة» ، وأنا أرحم أن هذه المحاولات حادثة ولكن ليس لها بهاء الأسطورة القديمة . فثلا الأرض عند محمود درويش تحولت إلى أسطورة ، لأن الأرض في اللوروث القدم أو في العصور القديمة كان ينظر إليها من زوايتين : من زاوية مفهوم ديني ينظر إليها على أنها شيء مسطح يجادل سمو السماء ، وزاوية تنظر إلى الأرض نظرة مثالية ، من حيث البساطة في الأرض أو الضرب فيها لوالهي ، لأنه في ظل الإمبراطورية الإسلامية لم يكن هناك اعتراف بالوطن القومي ، لأن كل الأرض لو كل العالم كان ينقسم إلى : دار سلام ودار حرب . والأرض بمعنى الوطن ، وبمعنى الأم ، وبمعنى الحبيبة ، وأيضا بالمعنى الذي يحمل مكانتها على السماء ، كل هذا أنا أرحم بأنه من قبل خلق أسطورة جديدة ولكن ذلك كله إنما يأتي في سياق عاروف وهذا - بالنسبة إلى الناس - لا يصبح له قوة الصدمة التي كانت للأسطورة القديمة .

### عز الدين إسماعيل :

السؤال الآن للدكتورة سلس : وهو يتصل بأشكال التعبير التي تتحقق في شعرنا المعاصر فتمسح لنا بتسمية معاصرة على وجه التحديد . وقد أشار الدكتور عبد القادر إلى أن هناك رؤية معنوية ، وأداء فنيا معنويا ، فهل استطاع الشعر العربي المعاصر أن يحقق معاصرته في شكل الأداة ؟

### سلمى الخضراء الجيوسي :

هناك نقطة مهمة في الشعر الحديث ، وهي أن الإصرار على تغيير اللغة والصورة ، أصبح في بعض الأحيان تعسلا . وهذا يعني إصرارا واحدا كبيرا ، ومتعصبا ، ومجيدا ، وعندما يدخل الاجتهاد الشعر بهذه القوة فإنه يصبح تعسلا . فثلا هناك تجارب شعرية كثيرة للشعراء السبعينيات في العالم العربي ، وهناك عشرات من الشعراء بعضهم موهوب جدا ، ولكنني أعتقد أن عددا من هذه المواهب قد زاع بسبب هذا التعسلا ، وبسبب هذه الرقعة التي انتشرت في الشعر العربي ، الرقعة التي تدعو إلى تغيير لغة الشعر ، وإلى استخدام الصورة التي تباعد بين طرف التشبي بشكل خاص

هي دعوة صائبة ، ولكننا أصبحت زبا ، وهذا خطر دائما ، لأن هذا ضد روح الشعر . من هذه الناحية ، وقع الشعر في غرق من المآزق .

### عز الدين إسماعيل :

هذا في الجانب السلبى ، فإذا تحقق في الجانب الإيجابى فما يمكن أن يعكس روح العصر ؟

### سلمى الخضراء الجيوسي :

لقد تحقق الكثير : تجديد هائل في اللغة ، وتجديد هائل في الصورة ، ومحاولة التجديد أسانا في الموضوع ، وحتى في الأطر التي أمر عليها الشعر ، وأصرت عليها دعوة الالتزام وأصبحت وعا من العنف الشعرى السائد . لقد نحس الكثير

### عز الدين إسماعيل :

من المؤكد بالطبع أن هناك أشياء كثيرة تحفت ، ولكن السؤال هو كيف يمكننا أن نربط بين واقع هذا التغيير والشكل نفسه بوصفه تغييرا عن واقع معاصر ،

البرم ، لأن الشعراء في العشرين ، لأمرى والعباسي ، كانت العودة إلى التراث في نظريهم تمثل في أن يذهب الشاعر إلى الذاكرة فيقيم فيها ، ليكتب لغة العرب وفصاحتهم . وقد كان مفهوم العودة إلى التراث عند شوق أن يستحضر الأحوال الصالحة التي أقامها الفراعنة ، أو انتصارات الفتحوات العربية والإسلامية . أي أن رؤية شوق للتراث تتعلق بشكل في هذا التراث ، أو نتائج هذا التراث ، كأن يعصف مثلا أمام تاج محل ، أو على قبر نابليون لكي يستحضر العظمة الماضية وإن كان الشاعر الحديث في المدرسة الحديثة ، يحاول أن يجد طرائق للخلاص من العذاب الإنساني ، كما حاول الإنسان القديم . ففكرة الخلق - مثلا - فكرة قديمة جدا ، كما أشارت الدكتورة سلس . وعندما يتبناها شاعر حديث لا يستطيع أن نرحم أنه سلق ، وذلك لأن العذاب الإنساني إزاء التسلط ، وإزاء القوى الطاغية عنه لا ينتهى ، ولكن عندما تتحول فكرة الخلق إلى فكرة لاهوتية ، فثا أرحم - في هذه اللحظة - أن الشاعر بذلك ينتقل من فكرة المعاصرة إلى فكرة السلفية ، لأنه لم يصف إلى هذه الرؤية العلاقات الجديدة ، ولأنه لم يظهر سوى جديد لكي يخلص الإنسان .

### عز الدين إسماعيل :

لقد نسج الشعراء القدامى - في عصورهم المختلفة - أسطورة مصرهم ابتداء ، فثلا لا يحدث هذا في عصرنا ؟ بمعنى أن ينشئ الشاعر أسطورة عصره ابتداء دون التعويل على عناصر قديمة ، أو إعادة تركيبها ، فهو لا يأخذها برمتها ولا يصبح سلفيا كما تقول ، بل عليه أن يبدع تركيبا لكي تلاحم منظور العصر . بدلا من ذلك لماذا لا ينشئ - ابتداء - أسطورة الخاصة ؟

### لويس عوض :

الأدب الشعرى سبق عصر التدوين بآلاف السنين .. ولذلك فإن القدماء في عصر التدوين كانوا أيضا في نفس الوضع الذى نحن فيه الآن . وكون شاعر مثل امرئ القيس ، استطاع مجده أن يسلم فصائله للخلق ، وما سبق هذا ضاع لأسباب مختلفة ، فليس معنى هذا أن الجاهلية القوية بدأت من فراغ ، وإنما أحدثت هذه الجاهلية من جاهلية أبعد ، وقد كان هناك حكمة ، وطفرة ، وموقف من الحب واللمعة والحريه ، وهذه أشياء لا بد من وجودها في كل الأجيال ، وقد كانت باقية موجودة في الأجيال السابقة طيب ، ولكنهم استحووا ما سبقهم ، فقبلوا منه ما قبلوا ، ورفضوا منه ما رفضوا . ولذلك فثا لا نستطيع أن نقول «ابتداء» ، أو أن هناك جيلا ينشئ شيئا

### عز الدين إسماعيل :

أنا لا أقصد إلى القول بالابتداء الكلى ، وإنما أقصد أن الشعراء الكبار مثل جيت ، استطاعوا أن ينشئوا أسطورة عصرهم ، دون التعويل على إعادة تركيب معطيات سابقة قديمة في تاريخهم الثقافي أو الفكرى ، وهذا ما أقصده ، وهو يؤدي بنا إلى مسألة أخرى ، وهي : إلى أى مدى يمكن أن ترتبط المعاصرة ، أو المعاصرة - وبخصوصا بالنسبة إلينا الآن - بفكرة العلية ، وبفكرة الافتتاح على انشراح الإنسان المعاصر بصفة عامة

### أمل دنقل :

قبل أن تصل إلى هذه النقطة هناك شيء ، وهو أن استخدام الأسطورة له جناحان كما تمصت وقتت .. الأول ، استلهم الأسطورة القديمة الموجودة فعلا ولوروث ، والثانى ، هو خلق الأسطورة الحديثة ، أو أسطورة الواقع . الحقيقة أن الانجاء لأول هو الذى تطلب في فترة من الفترات ، ولا يزال حتى الآن مستشرى ، لأن الظرف التاريخى الذى نشأ فيه الشعر الحديث ، صايف بصفة حربية ، وامتنادات حربية ، وبذلك كان هناك محاولة ذاب حناجى ، إما لحربية

أو ضروريات عصر ، أو روح عصر ، أو أسطورة عصر ، أو ما شئت من التسميات بحيث تصل إلى أشياء ملموسة في هذا البناء الشعري الذي تغير تغيراً كبيراً عن الأبنية القديمة ، ماذا فيه مما يمكن أن نقول إنه مقتضى العصر ، أو حلال مع طبيعة هذا العصر ؟

## سلمى الخضراء الجبوسي :

هذا سؤال خطير ، وإجابته تتعلق بتحتين : ناحية سلبية ، وناحية إيجابية السلبية (الإيجابية مثلاً يمكن القول إن التحول في اللغة من التسميات ، إلى اللغة العامة ، إلى الصورة العنصرية ، هو استجابة لطغيان العصر ، بمعنى أن الشاعر قد اضطر إلى هذا . ولكن لا أعتقد أن ذلك صحيح ، بل الحقيقة أن الحاجة الفنية إلى تغيير لغة الشعر ، إضافة إلى مزج من التأثير ببعض الشعراء الغربيين مثل سان جون بيرس ، كل هذا دفع الشعراء الرواد إلى هذه الطريقة ، وفي كتابة الشعر بهذه الطريقة استعمال بعض لغة ، ومزج من السريالية والصوفية . وقد أصبح هذا الأمر ريباً ، ليس المصري حاجة إليه ، بل الحقيقة أن حاجة العصر تنافس هذا ، أو بالتحديد ، العام العربي الآن لا يحتاج إلى تسميات في الشعر ، وإنما نحن في حاجة إلى وضوح أكثر والحقيقة أن اللغة لا تطلق ، بل لا ينبغي له ، أن يدعو الشعراء إلى كتابة شعر واضح ، لأن مثل هذه الدعوة أيضاً هي ضد المشرع .

لقد كان السؤال هو : هل يتأشى هذا مع حاجة العصر ؟ وروى علي هذا السؤال أن لا أعتقد أن العصر في حاجة إلى شعر مسمى ، ولكني أعتقد أن لغة الشعر كانت في حاجة إلى الإغراق في هذا حتى تتخلص من اللغة السليقة ، ومن نوع اللغة التي كان يكتبها السابقون . وهي محاولة لتغيير كل شيء من أجل التخلص من الماضي .

وأن شخصياً لا أعتقد أن هذا مرتبط بالوضع الاجتماعي والسياسي ، وإنما أعتقد أنه وضع غني ولا علاقة له حقيقة بالوضع السياسي .. ولما القول بأن الشعراء الذين يكتبون بهذا الأسلوب يحاولون التخلص من طغيان السلطة ، فلما لا أعتقد في أن هذا هو السبب ، ولم يكن الإغراق في الرمزية هرباً من الانتقام ، وإنما أعتقد أنه كان استجابة لحاجة فنية ، ولكنهم أغرقوا فيها وأصبحت زياً . وكل لأرياء خطر على الشعر

## عبد القاهر القحط :

لنا أعتقد أن نميل الشعر لروح العصر لا يجرى بصورة آلية يوافق فيها الشعر دائماً روح العصر ، فهناك أشياء تنعكس من روح العصر على الشعر ، وهناك أشياء ربما حافظت روح العصر ، لأنها قد تستشرف مستقبلاً ، أو لأنها زهرة غنية ناتجة من تصور فني خاص لشعراء العصر . فلما الشعر الحر أو الشعر الحديث ، فيه ما يمثل روح العصر أو طبيعة الحياة الحديثة : تآثر الحياة من ناحية ، وكمالية الحياة وتفاصيلها من ناحية ثانية . ويمثل هذا في صور الشعر الجديد ، وشكل الشعر الجديد . فاللغة تآثرية بعيدة عن التزمزيم وحن رصانة الشعر الكلاسيكي ، ثم تدخل الصور الشعرية ، وتدخل السطور الشعرية ، بحيث لم يعد البيت أو المقطوعة وحدة قائمه بذاتها .. هذه التآثرية وهذه الكمية تعكسان طبيعة العصر الذي نعيش فيه ولكن هناك لإيقاع مثلاً وإيقاع الشعر الجديد يبدو مختلفاً لطيفة إيقاع العصر الذي نعيش فيه ، فهو إيقاع صاعق ، شأنه شأن الموسيقى الصناعية التي سمعها في كل وسائل الإعلام . إذن تأمناً هذا وجدت أن الشعر الحر يخالف هذه الموسيقى تماماً ، فموسيقى عادية خفية ، ربما كانت وليدة ما أشرت إليه من تآثرية وكمالية في طبيعة الحياة ، ولكنها تخالف إيقاع موسيقى العصر نفسه . ويمكن أن يكون هذا وجهاً من وجوه انعكاس الحياة الحديثة في الشعر الحر

## لويس عوض :

أنا أعتقد أنه قد حدث ثورة في الشعر العربي في الفترة من سنة ١٩٤٠ إلى سنة ١٩٧٠ . وهذه الثورة ثورة في المصنوع وفي الشكل ، وأنا لا أوافق على كلام المذكورة سلمى الذي قالت فيه إن الشعر الحديث يسمح إلى المصنوع فصلاح عبد الصبور ، والبياتي ، والسياب ، ونازك الملائكة ، وأحمد جباري وسلمى الخضراء الجبوسي وأمل ، كل هؤلاء لا أجد فيهم خصوصاً .

## جابر عصفور :

ولندوبس مثلاً ؟

## لويس عوض :

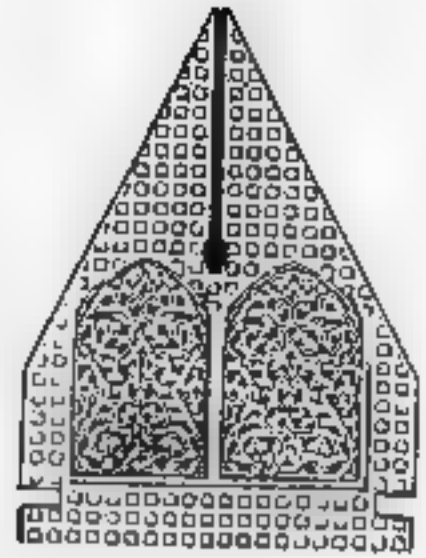
أدوبس حالة بحث وحدها . ويمكن القول أنه مستطيل ، بمعنى أن الحكم عليه يكون في الأجيال القادمة ، لأن الحكم عليه الآن في متبني الصعوبة .

## شوقي الخفيف :

في تعليق لم أريد أن أرجع فيه إلى كلام الدكتور عبد القادر . فالإيقاع المحد في المنظومة السليبية كما أشار الدكتور عبد القادر - لا يمتزج تماماً مع إيقاع للموسيقى العام في العصر . واعتقاداً هذه الفكرة ، أرى أنه ينبغي التأكيد - حقيقة - إلى إيجاد نظام فني للمنظومة الجديدة ، بحيث يثبت ، وقد يكتب هذا النظام أن يضم الشعراء جميعهم تحت لوائه ، حتى لا يظل حنكاً هذان الخطان الكبيران خط الشعر المسمى ، وخط الشعر الحر ضمن برء أن يلتصم الخطان ، ومن لا يشبهان - في تصويري - إلا بهذه الوسيلة . أي أنه لابد من العناية بالنسب المنغمة اشتقاقاً من القصيدة التقليدية ، أو من الإيقاع التقليدي . وليس معنى هذا أني أريد أن تعود إلى فكرة الشعر ، ولا إلى فكرة البيت ، بل أرى أن التعبير الذي حدث قد تمكن حقاً ، ولابد أن نعترف بذلك ، ولوق ذلك ينبغي أن تمكن من الحياة والاستمرار . ولكن ما أريد أن أقوله وأن أُلح عليه هو أن الشعر الجديد ما يزال في حاجة إلى استحداث نظام فني للمنظومة الجديدة ، بحيث يصبح هذا النظام للدراسة ، ويحكم الشعراء من الوقوف عليه بدقة .

## أمل حنظل :

في تقديري أن الشعر الحديث لم يكن ثورة موسيقية . ومن هنا فإن مسألة إيقاع العصر ، وموسيقى العصر مسألة أخرى تماماً . وما أراه أن الشعر الجديد هو خروج بالبناء الشعري من إطار الموسيقى إلى الإطار التشكيلي أو التصويري . وهذا التطور في الشعر كان يجب أن يتم منذ سنوات طويلة ، وقد جاء نتيجة لأن القصيدة بعد أن كانت محملية ، أو مسبوعة ، أصبحت مقروءة . وقد كان يجب أن يتم هذا التطور في الشعر ، في عصر النهضة وظهور الطباعة وانتشار المجلات والصحف وترتب على ذلك إلغاء القوافي الموسيقية المتعلقة بالسمع ، أو بالأذن العربية ، واعتماد القصيدة على الوسائل البصرية ، وهي الأقرب إلى التشكيل ، وليس الموسيقى . من هنا فإن مسألة الاتحاد على الصعيقة مسألة حل وسط بين ما كان وما يجب أن يكون ، بمعنى أنه عندما يقرأ الإنسان قصيدة في جدران فهو لا يقرأ وزجها على الإطلاق ، وإنما تُلح الموسيقى إلى نفسه عن طريق تناغم الحروف ، ومن طريق العلاقات بين بعض الكلمات وبعضها . ولكن الشعر الجديد الذي حققه



الشعر الجديد هو البناء بالصورة . وإذن فسأله الاتفاق على نظام بضمي جديد تخرج من سريين الشعر الجديد ، بمعنى أن الفرق بين ثورة الشعر الجديد والأندلسي والرومانس الأندلسية مثلا ، هو أن التجديد الأندلسي تم في إطار الموسيقى أي في إطار السمع ، أما التجديد في الشعر الجديد فقد تم في إطار الرؤية البصرية . ومن هنا فإن الاتفاق على نظام بضمي جديد ليس من فلسفة الشعر الجديد . وإذن فسأله معاصرة الشكر الجديد منطلقه بسيادة القراءه على السماع . وقد جاء هذا طبعا بعد عصر الطباعة .

### شوقي ضيف

أريد أن أطلق التعبير مرة أخرى بناء على ما قاله الآن الأستاذ أمل ؟ من أن القصيدة أريد بها أن تنحرف من السمع إلى البصر ، في حين أن الشعر ليس قاصدا بصريا ، بل هو فن سمعي . وإذن فهذا التحول يصبح تحولاً في جوهر الشعر وإذن هل يظل الشعر يرمي الأدب العربي ، أم يتصل بالآداب الجديدة لفتح طريق البصر لذة حقيقية ؟ أعني أن تهدد هذه المشكلة كيان الشعر الجديد ، وقد فكرت في هذا لأمر قليل ذلك نصكرا طويلا .

وأنا - في الحقيقة - كمعاصر هذه الحركة أفكر فيها طويلا .. هل ما ينتقصها هو الصور التي ذكرتها المذكورة سلفي ، أم ينقصها الحكمة والأفكار الإنسانية لقد أتاحت الأفكار الموجودة في شعر النضال الحفوة له ، وجعلت لواءه يظل شعرا العربية من عصره إلى اليوم ، حكمة الخالدة التي بنا في شعره . فهل يستطيع أن يتلاقى مواقف الإبداع في شعر الجديد بحكمة خالدة ؟ أم هل سيتم مواقف الإبداع فيه من طريق الصورة ؟ ومن الصورة الموجودة في هذا الشعر الآن تنبع له في هذه التناقض ؟ أنا لا أنكر أن هناك روائع في هذا الشعر ، ولابد أن أعترف بأن هناك الكثير جدا من منظومات هذا الشعر تؤثر في ، لا عن طريق البصر فقط كما قال الأستاذ أمل ، وإنما أيضا عن طريق السمع ، لأن كثيرين من هؤلاء الشعراء بنوا حياتهم الشعرية بالمراس في فاضل التراث العربي ، وكلنا يعرف الآن الرواد من شعراء المدرسة الجديدة ، وكثيرون منهم تكوّنوا داخل القصيدة التقليدية ، أي داخل التراث . لقد قرأوا التراث ، وكتبوا شعرا عموديا ، ثم اتصلوا عنه إلى شعر الجديد . وهذا يؤكد ما أقوله من أنه لابد أن يكون هناك صلة بين شعراء المدرسة الجديدة وبين التراث . ولا فاد هذا الجيل الذي بعده جيل الرواد . إذا فقدم الرمز لا يخلقه جيل يتبعه بجانه في تمثل التراث ، بمعنى أن هذا الجيل الأول من الرواد قد تمثل التراث ، واستطاع أن يستحدث هذه المنظومة الشعرية الجديدة . مع ملاحظة ما قلت من أنه لم توضع لها حتى الآن نمط نظمية دقيقة . وما أحشاء مع مرور الزمن ألا يتصل الجيل بالتراث في حين أن اتصاله بالتراث يجب أن يتكبد ، حتى يتمكن من الوصول إلى الصورة الموسيقية الدقيقة التي ترضى الأذن منه مرة الميت الأول لا تنازلا كما هو التراث ، وإنما مرأ وترقب وسنن وشعر أنا شمل حلال هسه

### عبد القادر القبط

في تعبير عن كلام الدكتور شوقي ضيف ، وهو غير خارج عن موضوع تعبيره ، فهو هو . أن الشعر امر قد تحالف في موسيقاه الأدب العربية ، والأدب

العربية - لو ترجمناها بمعنى مباشر - تعني تلحس الموسيقى العربية ، وهذا تلحس الموسيقى من التغيرات التي ذكرتها أنها تنبع من عصر إلى عصر ولا تلحس جوهر الشعر ، بل تلحس تلك حوس موسيقى ما ، منحت في الشعر . وأعتقد أن الزعم القائل بأن الأذن العربية والحنس للموسيقى ثابت على مر العصور عند شعري القيس إلى الآن ، إنما هو زعم في حاجة إلى نظر . وحسنا لو نقلنا الأمر إلى الموسيقى الفعلية في عصرنا هذا ، منذ أن ابتدأت نهضتنا الحديثة الموسيقية في العشرينيات مثلا على يد موفيق كرمحمد عبد الوهاب ، فتجد أنه بدأ بضمي « طفليق » كما كان يسمى في الأدوار . ثم بدأ بضمي لأحمد شوقي « مثل حيران » . و « في الليل » حتى . وهناك موسيقى في نوع من المد والرجيع . ثم بدأ بتأثر بالموسيقى العربية السريعة الخفيفة ، بحيث ظل الموسيقى التركية قلقة كبيرة . في حبة هناك واحد . وفي حبات أخرى ، وأصبح الناس يستطيعون هذا النوع من الموسيقى . لأنه معظم أيضا بموسيقى عربية ، هي من التغيرات المعروفة أو المعروفة في حياة العصر . وإذن فالموسيقى العربية أو الأدب العربي ليست ثابتة على مر العصور وهذه هي مشكلة التشكل في الحقيقة بالنسبة للتراث والمعاصرة ، لأن التراث العربي تمتد على مدى زمن طويل جدا . وفي بيئات مختلفة في مستوياتها الحضارية ومعطياتها المادية . التي يستخرج منها الشاعر . أو يستوحى صورته الشعرية . بحيث يشعر أن تصبح كلها على قدم المساواة من حيث الإلهام عند الشاعر المعاصر . ولعله حظ الشاعر المعاصر أن المجتمع العربي - كما قلت - كان قد ركده مدة طويلة ، في الوقت الذي كان المجتمع الأوروبي قد بدأ يتطور من مرحلة حضارية إلى مرحلة أخرى . فبدأ بالكلاسيكية الجديدة ثم بالرومانسية ، ثم بالواقعية ، ثم بالمذاهب الجديدة في حين أنه لم في أذهان العرب ومتدفق الشعر العربي أن هذه الصيغة الشعرية بكل مقوماتها صيغة ثابتة إلى الأبد . فلما بدأ المجتمع العربي يتطور ، بدأ الشعر العربي يتطور ، وبدأت الحركة الحادة بين القديم والجديد هذه غير طبيعية ، وعلى فهم غير طبيعي يحيل إلى الناس أن مثل هذه المذاهب الأدبية يمكن أن تتعايش في عصر واحد ، ولذا كان انتفاع الشاعر الحديث بالتراث ، ولربطه به ، انتفاعا وارتباطا بمنعاه من الجسرة على اللغة ومن الجسرة على التراكيب الشعرية . ومن الجسرة على الإبداع الشعري . وظل هناك رقباء عليه دائما يوجهونه إلى الارتباط بالقديم بالذات الشعري . وهذه هي أزمة الشعر المعاصر

### عز الدين إسماعيل

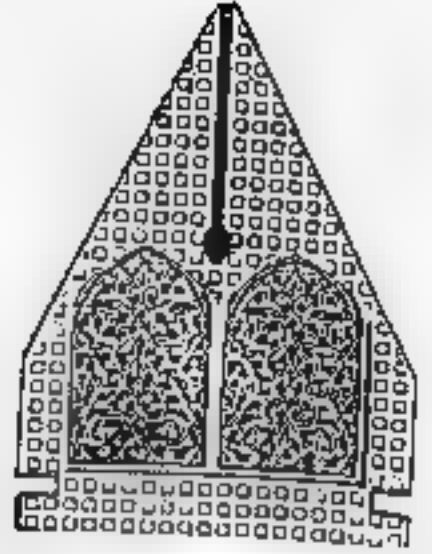
ما رأى الدكتور لويس ؟

### لويس عوض

ما أريد هو أن الثورة الحقيقية التي تمت في الشعر الجديد هي اختلاف النظرة إلى الأشياء . فبعد أن كان الشاعر يمسك برمانة ويغني بحالته وجدانية . تحول إلى إنسان يعبر عن هموم الإنسانية . أو هموم جيله في هذه الفترة . فأخذ مثلا يحاول الترحيل بين الدراما وبين الشعر عند صلاح عبد الصبور . ويرى ما يحاول أن يفعله في ليل وانحون . أو في مسألة العلاج . نحن لا نستطيع أن نطلب منه - كملاقة مع التراث - أن يأتي شخصية مثل شخصية العلاج . ثم يعرف معنى لا علاقة له بالحياة التي يحياها الآن . كالصراع بين السلطة الروحية والسلطة الزمنية في وسط من الأوقات . ولكن ما حدث هو أنه نقل وحيثما من معاهة فردية لوحدها فردية من معالجة فلسفية لموضوع إنساني أو قومي . وهذا هو لب المعاصرة . وكل ما أريد . أقوله هو أننا لا يلزم أبدا أن نركز على الشكل إلا من حيث قدرته على التعبير عن الفصوح

### عز الدين إسماعيل :

هذا أمر مسلم به . وقد كان السؤال هو - ما الذي يتحقق في الأداء الشعري الجديد ملابيا لطلاب الفصوح المعاصر الجديد - تبريرا لهذا الشكل والتعبير



الملاحقة التي تعترضه . لقد بدأت القصيدة الجديدة - من حيث الشكل - بخروج بسيط جدا . ونحن نذكر أن هذا الخروج في بدايته كان بسيما جدا : مسألة الصعلة ، وبعض الأبيات مفقولة ، والآخرة غير مقلية . ووصل الأمر بعد ذلك إلى القصيدة المدورة . وما أريد أن أقوله هو أن هذه التشكيلات ماضيات في الشكل لا يمكن أن يعجز البصر عنها من حيث وظيفتها .

لويس عوض :

هذه التغيرات مجتهدا المضمون

عز الدين إسماعيل :

مع - مجتهدا المضمون - وهذا ما أردنا أن نتحدث فيه

عبد القادر القط :

وهو يتلوه فقط ، ولكن التوسيق لا .. هناك فرق بين أن يستمر لحنه في القراءات كما كان يتلوه ، وبين الإيقاع نفسه ، فالإيقاع نفسه متغير تماما ، ويمكن القارئ بالهت لا يتوقف . وأنا أرى هذا على أن المعاصرة قد تكون تحتل روح العصر ، وقد تكون عاكسة لروح العصر ، بناء على طبيعة فنية خاصة قد تسبق العصر ، وقد تخالف بعض مظاهر العصر . وقد قلت إن هناك تفرقة تسير مع تفرقة الحياة ، وأن هناك كلية في الصورة الشعرية تواكب لتداخل الحياة العصرية ، وهناك إيقاع عادي في انسياب يخالف موسيقى العصر السائلة .

عز الدين إسماعيل :

لو سمحتم لي ، يريد أن ننتقل إلى نقطة أخرى تتصل بتصميم الشعر المعاصر فنلا نلاحظ - وبخصوصا ابتداء من جيل السبعينيات - هبة الاتجاه نحو الزدة السربالية ونحو الصوفية والرمزية للفرقة يشيرون في هذا الأمر الشعراء الذين طهروا للمرة الأولى بدواهم في هذه الحقبة ، والشعراء الرواد أيضا الذين انتقلوا إلى حسن الدائرة

لويس عوض :

أنا أجد هذا المظهر حالة عرضية شبيهة بتطور محمود حسن إسماعيل من الانتماء الأول عنده إلى الإغراق في للتأثيرات في آخر شعره ، وهذا في رأيي من نتائج هزيمة سنة ١٩٦٧ . وكل ما تشاهده الآن هو نوع من التغير أمر في الحلق ، وهذا ناتج من الإحباط الذي أصاب العالم العربي منذ عام ١٩٦٧ . ولعلنا طبعنا لم نأب به يوم وليلة ، وإعنا استمررت ما بين ثلاث أو أربعة أعوام حتى ظهرت ... بدأها كتاب السرح وكتاب القصة وكتاب الشعر . وتأمل ماذا يصل نجيب محفوظ في الرواية ؟ ... مجرد هبات من جيل امرأة تنجب وند برأسه ويكره الولد ، وحب ، وليس معروفا بالصبي في الرئيس هي التي نحب .. وتساءل هنا - هل هناك امرأة في الدنيا تحب رجلا برأسه ؟ . أنا لا أنشئ ذلك .. ولكني أعتقد أن نجيب محفوظ يريد أن يكتب عن شيء ، ولكن الكلاية أصبحت معرطة إلى حد الإغراق . وأنا لا أجد هذا من أجود ما يكتب

لويس عوض :

أنا أحاسب الشاعر على التهجئة ، ولا أحاسبه إلا على فقط ، لأنني كنت رصبا على الشاعر . وعندما يكتب الشاعر بيتا مكونا من أربعة أسطر مثل التثنية مانع عندي إذا كان التأثير ناجحا ، وليست هناك قوانين أولية تستطيع أن تلزمه

عز الدين إسماعيل :

لم يكن يجتهد من قوانين أولية ، ولم يكن الهدف أن نلزم الشاعر بما يجب أن يكون في تصورنا ، أو في رأينا ، أو وفقا لأية فكرة مسبقة ، وإنما المطلوب هو أن تأمل التجربة العملية التي تحت - والتطورات والتغيرات التي طرأت عليها ومدى استجابة هذه التغيرات للتغيرات في المضمون

لويس عوض :

أهم تغير ثم - في نظري - في الشعر الحديث من ناحية الشكل ، هو التحول من وحدة البيت إلى وحدة القصيدة . والتحول من وحدة البيت إلى وحدة القصيدة ، هو الذي هدم فكرة المقام الواحد . وقد كان هذا صلي لتحول الشعر من شعر وجداني صرف ، إلى شعر يتكلم عن موضوع الفيلة الفرية ، مثلا يرى عند عبد رحمن الشرفاوي في قصيدة - من أم مصرى إلى الرئيس نرومان - لم يكن بإمكانه - يعبر عن مضمونها الإنساني والاجتماعي دون أن يخرج عن وحدة البيت إلى وحدة القصيدة . ودون أن يتجاوز فكرة المقام الواحد ، وفكرة بسوى الأبيات في الصاعين . فهو قد كسر القشرة التي كانت مفروضة على الشعر بحكم التقاليد ، وابتدع لنفسه تقديدا شعريا جديدا يتناسب مع المضمون الذي يريد أن يعبر عنه . وهذا ما مجده أيضا لدى كل الشعراء الجدد

جابر عصفور

يجل إلى أن تدخل نفسه - في الحقيقة - يؤدي إلى طرق مدودة - نحن بدأنا بتساؤل هو - ما الشعر وما ماهية الشعر ؟ وأعتقد أننا بدأنا بتساؤل عن ماهية المعاصرة



## عز الدين إسماعيل .

إن الحقيقة أننا لا نتكلم عن المرحومة والرداءة ، وإنما نتكلم عن هذه التغيرات  
المعقدة في قلب التجربة الشعرية الجديدة نفسها ، وكيف فرضت نفسها الآن حتى  
على الشعراء الرواد أنفسهم

### جابر عصفور :

والمشكل أيضا هو : هل حدثت مفارقة بين أجيال ؟ وهل حدثت مفارقة  
بين اتجاهات ؟

## عبد القادر القط :

إذا أخذنا الطلي ، ولم تكن هذه السريالية ، وهذه الرمزية ، خطية لمحاكاة  
النظرة ، لأنها مرتبطة بترجمة عامة في الفنون الإنسانية في هذا العصر ولكن  
الفرق بيننا - في الحقيقة - وبين الشعوب التي ظهرت فيها هذه التغيرات ، سواء  
واقفا على أم لم يوافق ، هو أن هذه التغيرات عندهم قامت على طسعات معينة في  
المرس والموسيقى والرسم من ناحية ، وعلى تراكم تطورات فنية في المجموعات  
الفنية ، في حين أنها عندنا نوع من الانحدار المباشر أحيانا ، أو تغيرات فوق الواقع  
التي أدلى يرب به هضج المرئ . ولذلك كان من كثار عدم التناسق بين طبيعة  
المجتمع عندنا وبين هذه التغيرات السريالية أو الرمزية للفرقة أن قللت دائرة تأثيرها  
يتلقون الشعر في السنوات الأخيرة ، وأصبح كثير من الشعراء وكأنهم يكتبون  
لأنفسهم أو لدائرة ضيقة محدودة ، أو يكتبون - كما يقال - لأجيال مقبلة ،  
والحقيقة أن بعض كبار الفنانين يكتبون لأجيال مقبلة ، ولكن ، أن تكون مجموعة  
الشعراء ، أو مجموعة الفنانين - في عصر واحد - جيدة عن طبيعة العصر إلى  
استشراف مستقبل لم يأت بعد ، فهذا هو الأمر الغريب ، وهذا هو الملاحظ عند  
الشعراء الشباب الذين جاءوا بعد مرحلة الرواد ، إذ إن الرواد الذين ذكرهم الدكتور  
لويس - كما قال - ليس فيهم ضروحي ، وليست عندهم هذه الرمزية المفرقة ، ولا  
السريالية .. وقد تكون السريالية أيضا تابعة من طبيعة الحياة ، والبيئة التي يشر  
بها الفرد أمام الحياة الحديثة المتسعة .

## عز الدين إسماعيل :

إذن لهذا ملبس من ملامح الواقع نفسه .

## عبد القادر القط :

ولكن ألكي يغير المرء من بلبته يصمم عليه أن يصوغ تعبيرة في قالب ميليل ،  
إن صبح هذا التصير ؟ أم أن من الممكن أيضا أن يكون هناك لمر من الوصوح  
الكافي الذي يبر من هذه الحياة ، وعن هذه البيئة ؟

### جابر عصفور :

وبكر هل تتسحب هذه البيئة بشكل عام هل جيل الشعراء الذي بدأ يظهر  
بوصوح بعد عام ١٩٦٧ ؟ من المؤكد أن هناك جيلا من الرواد ، وجيلًا آخر بدأ  
صوبه الأدنى يبرز بشكل واضح بعد عام ١٩٦٧ . فهل الفرق بين هذين الجيلين  
يرجع إلى درجة من المنوع والاندفاع نحو السريالية هي في الجيل الثاني أبرز منها  
في الجيل الأول ؟

## عبد القادر القط

الجيل الذي أشرت إليه هو الجيل الثالث وإنتاجه بالطبع يتفاوت في هذه  
الترعة السريالية . وفي الحقيقة لا أستطيع أن نعصم عقول إن شعورهم كله يترج هذه  
الترعة القامصة أو السريالية أو الرمزية ، لكن هناك - بوجه عام - سمات من  
تقطع الممارات وقهرات في السياق ، وعموديا في الصورة الشعرية ، تطالب  
القارئ بتدرك كبير من العناية لكي يفرك ما وراءها . لا بأس بقدر من العناية في  
القراءة الجادة في الشعر ، ولكن المرء لا يستطيع أحيانا أن يصل إلى شيء - مع  
بدل المجهود المطلوب - وراء هذه الرموز وهذه الصور القامصة ، أو السريالية  
ولكن بالطبع لا أستطيع أن أعصم فقول إنهم كلهم على هذا النحو ، ولا أن  
شاعرا يجيء بحري شعره كله حل هذا النحو ، فهناك من يجمع بين الطريقة العادية  
المألوفة ، وبين هذه الطريقة الرمزية أو السريالية ، وذلك شيء مشروع ، إذ  
استطاع أن يتغل في شيئا ، لأن طبعه أتفرق نفس السريالية إذ كان يتغل في شيئا  
من الإحساس أو الشعور ، وأنجذب منه ولا أرفضه .

### جابر عصفور :

لوس من الجائز أن يكون هذا صياغة حسابية جديدة ، أو رؤية جديدة ،  
بمعنى أننا داخل تجربة الشعر المعاصر ، ربما كنا إراء مستويين . مستوى تم اكتشافه  
وتجديده ، فأصبح يهدد بمطر إرساء تقليد جديد ، ومستوى آخر يقوم به مجموعة  
من شعراء أكثر شبها ، وس تم معاصرة ، في محاولة لابتكار لغة خاصة ، أو رؤية  
خاصة تشكل حسابية جديدة

## عبد القادر القط :

يمكن ولكن .

### جابر عصفور :

وإذن فن الظلم أن نحاكمهم بالقياس إلى ما أنجزه جيل الرواد ..

## عبد القادر القط :

نحن لا نتكلم عن محاسنهم ، وإنما نتكلم عن واقع شعورهم .. ومن الممكن  
جدا أن يكون فيهم طبيعة النقلة ، ولكن ليس لديهم مستوى الرواد ، لا من حيث  
القادرة المطلقة ، وإنما من حيث ما قام به الرواد من نقلة من الشعر الرومانسي  
والتقليدي إلى الشعر الحر ... وليس فيهم هذه الحرارة ولا هذه الموهبة ، ولا هذا  
الإنجاز الذي قام به الشعراء الرواد في الشعر المر من ناحية المستوى الفني .

### لويس عوض :

نحن في حاجة إلى فنان عتود من أجل أن نتصل نقلة مثل هذه

## عبد القادر القط :

ليس لديهم الجسارة

### لويس عوض :

لا .. فن أقول .. فنان عتود ولكن اعتود مكلف

## عبد القادر القط :

أنا نحميا جسارة ، وليس ضروريا أن تكون جنونا



## لويس عوض :

أن تكون جسورا وهذا هو الجسر

## شوقي ضيف :

أعتقد أن هذه المصوغة الجديدة من الشعر تعبر حقا عن روح عصرها ، لا عن طريق الإحاطة ، وإنما عن طريق البحث عن مضامين جديدة للشعر الحديث .. لماذا نربط الشعر الحديث بمضمون معين ؟ .. فترك الشعر الحديث الحرية في الاختيار ، وإذا كان هناك اتجاه نحو السريالية أو الرمزية أو القموص ، فيجب أن نقتصر هذا الاتجاه لأنه جاء نتيجة لأتسا حاصرناهم داخل مضمون معين ، وهم يريدون الانسكاف قليلا أو كثيرا من هذا المضمون ، وبالتالي فهم يتجهون هذا الاتجاه .. ولو صحتم لي أرى أننا لابد أن نسمح صدورنا لجيل الشباب فتترك له حرية ممارسة تجربته الجديدة ، فلا يصاحبها ولا تقف ضدها ، وكذلك لا يصحب بأنها حركة إحباط أو نحو ذلك ، ولكن يجب أن نتقبلها على أنها صورة للتطور في المجتمع . ولا أرى في هذا شذوذا ، ولا بأس أن يوجد عندنا شعراء سرياليون أو رمزيون ماداموا يتمتعون بشعرهم

## عز الدين إسماعيل :

هذا الاتصال من دائرة الذات إلى دائرة المعلق عند شعراء السبعينات ، هل يمكن أن نتجنب ببساطة إلى أنه لا يتصل أي اتصال بالدائرة الوسطى وهي دائرة المجتمع . أنا أعتقد أنه ربما كان جيدا ، أو عسقا في اتصاله بهذه الدائرة ، ولكنه لشدة عتمه وعمق اتصاله بها يحاول أن يتجاوزها إلى هذا المطلق ، ونحن لا نستطيع أن نقول إن هؤلاء الشعراء قد قدوا التزامهم أو انتهاكهم الحقيق في الواقع الذي يعيشون فيه . ولكن الذي أراه هو أنهم لم يعودوا يعبرون عن هذا الواقع بنفس الطريقة المباشرة التي كان شعراء الجيل الأول يعبرون بها عن واقعهم . وهذا يتلاءم تماما مع منتج الأداء الذي يلجأون إليه ، كالسريالية والرمزية والمغرفة والمضمون وما إلى ذلك .. كل هذا يلهم بحسه بعبارة تماما ، لأنهم قدوا طيبة الشعار المكتشف ، والدعوة المصرفة المفتوحة على مشكلات حرة ملموسة . كل هذا بلا شك موجود في ضميرهم ، ولكنهم عندما أرادوا أن يعبروا عن ذلك عبر جسر من دائرة لأن الشعر أصبح - وهذا مفهوم عام طيب - ليس أن تعطي الواقع ، أو أن تتحدث باسم الواقع ، أو أن تشير إليه من قريب أو بعيد ، ولكن أن تتجاوزوه ، وتعيد تشكيل الأشياء جيدا منه

## أمل دنقل :

لو تحدثت لي ، أنا لفظك منك .. أنا لا أتحدث عن مباشرة في تناول المشكلات الاجتماعية ، لأن الشعراء الذين تناولوا مشكلات اجتماعية ، أو عاشوا قضايا المجتمع بشكل مباشر - كالبالي غالا - قد تحولوا في فترة الستينيات إلى التعبير غير المباشر .. وهذا يعني أن قضية المباشرة في تناول المشكلات الاجتماعية قد أصبحت مستحقة تقريبا منذ بداية الستينيات .. ولما كانت مهمة الفن هي تغيير الواقع أو شرف الحلم بتغيير الواقع ، وكان من الذين يعيشون في الواقع من لا يعبى أكثر من مجرد العيش فيه لأنه لا يرى في دهنه أسى عما هو موجود ، كما أن منهم من يسعى إلى تغيير هذا الواقع إلى عصر ذهبي مبالغ ، ومنهم - غير هذا وذلك - من يحاول أن يغيره إلى عصر ذهبي مقل ، ومنهم أيضا من لا يريد تغييره ، يأتي منه كما تفصل وأشار الدكتور لويس ، بمعنى أنه لم يعد يعتقد بأن في هذا الواقع ما يستحق تنمونه بشكل عديم ، أو بشكل يائس جدا محبط جدا .. وهنا يحدث الفهم من فوق هذا الواقع أو تجنب التعامل معه بتعبه الحقيقية جعل مخطورات ، مياضية كانت أو احتيائية أو دينية ، للوصول إلى الحلم الذهبي للإنسان . وما يؤدي إلى هذا التجاوز هو الحديث عن المطلقات .. ومن هنا فإن هذا التجاوز للواقع يحتاج إلى تجاوز للطرقات القبة التي يتم بها التعبير عن هذا الواقع ، واستحداث طرائق بديلة : استجلاب لمقاهب خفية ، أو لجوء إلى الإيهام بمحاولة تغيير الواقع أو الإتيان بالثورة عن طريق ثورة شكلية فقط ، أي تكون الثورة على مستوى الشكل فقط .

## لويس عوض :

السؤال هو . هل يمكن القول إن هؤلاء يكتبون للمستقبل ؟

## أمل دنقل :

أنا عند مسألة المستقبل .. ومع تقديرى وإجلال لكل ما يقال عن الشعر المثالي إلى آخره ، إلا أنني أعتقد أن كل جيل وكل عصر من العصور يخلق شعرا ، كما يخلق منطق وقاده ، وثنا فكرة المستقبل هذه تتم في طاق

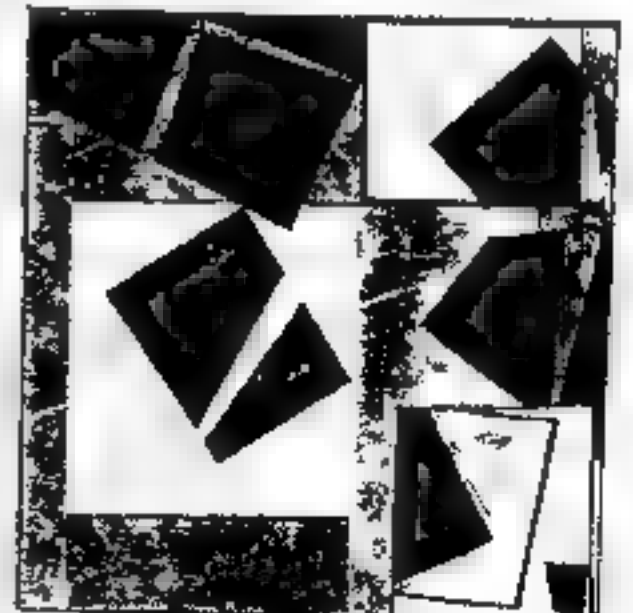
## عبد القادر القبط :

من الممكن أن يظهر فلان ، لا يظهر ته إلا قيا بعد .



# الوافع الأدبى

- ١ - تجربة نقدية
- ٢ - واحلان كرميان
- ٣ - متاعات ادبية
  - (أ) قصائد أطل صمتا
  - (ب) واحد وعشرون عمراً
  - (ج) مملكة السئلة
  - (د) الاندماج في ديوان ، أمى تطارد قائلها
  - (هـ) الكتابة بسيف الثائر ، على بن الفضل
  - (و) تأملات شاعر رومانسى
- ٤ - عرض كتب
  - (أ) علم اللغة والشعر
  - (ب) اتجاهات الشعر المعاصر
  - (ج) في محور الشعر
- ٥ - عرض الدوريات
  - (أ) الدوريات الانجليزية
  - (ب) الدوريات الفرنسية
- ٦ - رسائل جامعية
- ٧ - بلوجرافيا
- ٨ - تقارير
- ٩ - مناقشات



# الهيئة المصرية العامة للكتاب



## تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- |   |   |   |
|---|---|---|
| ● محمد عبد المصم أبو بشية<br>• مختار من أرواح أبو بشية                              | ● أحمد عمر ماضي<br>• مناساة الوجه الثالث                                  | ● ميهار الديلمي<br>• ديوان ميهار الديلمي              |
| ● محمد الفيثوري<br>• اذكربني يا أرفقيا  | ● د أحمد هيكل<br>• أصداء الناي  | ● نشأت المصري<br>• الرحلة بين شرائع الذهب             |
| ● محمد مصطفى بدوي<br>• أطلال ورسائل من لندن   | ● مبارك المغربي<br>• من الوجدان   | ● وفاء وحدي<br>• ماذا تعني الحرية<br>• الحب في زماننا |
| ● محمد مصطفى حمام<br>• ديوان حماد   | ● مفرح كرم<br>• روح العاشق  | ● يوسف بدروس<br>• أحاريه<br>• من القلب                |
| ● محمد مهران السيد<br>• بدلا من الكذب<br>• الدم في الحقائق                          | ● كامل أيوب<br>• مسطوحات والمتينة السمراء                                 | ● يوسف عز الدين<br>• حاش حبة                          |
| ● محمود أبو الوفا<br>• دراورين شعره   | ● كمال عمار<br>• أنهار للبح<br>• صياد الوهم                               | ● محمد أبو دومة<br>• السفر في أنهار العظماء           |
| ● مصطفى هيد الرحمن<br>• ربيع<br>• أصيات قلب   | ● كمال نشأت<br>• كلمات مهاجرة<br>• ماذا يقول الربيع<br>• أحلى أوقات العمر | ● نهار عبد الله<br>• أحرار الأزمنة الأولى             |
| ● ملك عبد العزيز<br>• أصيات ليل<br>• أن المس قلب الأشياء<br>• بحر بصمت<br>• قار ملك | ● محمد إبراهيم أبو سنة<br>• أحراس السماء<br>• تأملات في المدن الحجرية     | ● أحمد عبد الرحمن الشرفاوي<br>• أوراق عاشق            |
|   | ● محمد النقي حسن<br>• سائر على الدرب                                      | ● إبراهيم شاهين<br>• رثاء مصر                         |
|   | ● محمد عبد المعطي الحمشري<br>• ديوان الحمشري                              | ● جميل محمود هيد الرحمن<br>• أرواح من من حديقة النوى  |
|   |   | ● ماجد يوسف<br>• ست الحزن والخان                      |

جاد

مكتبات الرئيسة وفروعها بالفتاحرة والمحافظات

تجريبية

نقدية

# ظواهر أسلوبية

في شعر

## شوقي

اقتربت الدراسات التاريخية من شعر شوقي بمنظورها الخاص من البيئة ونشأته ومراحل حياته المختلفة . وأحدث من شعره شواهد على فروصها ونتاجها . وحاولت إقامة نوع من التوازن الحكم بين محصلة المعارف المتطورة التي شها بعض النقاد على شوقي . وأفاضت في تناول موضوعاته الوطنية والدينية . دون التعرض لطبيعة شعره وخواصه الفنية بشكل منهجي منظم . وقد شرعت في التوثيق العلمي لقصائده وتعدد تواريجها . لكنها لم تبلغ من ذلك سوى قدر يسير حتى الآن مع قرب العهد وحضور المادة وسهولة التحقيق في المكتبات كما شرعت في التعرف على بعض الخواص المتصلة بعملية الكتابة عند شوقي وإجراءاتها ومراحلها . والفروق بين المودات الأولى والنصوص المنشورة . واختلاف هذه النصوص في الطبعت المتتالية

صلاح فضل

أدوات التحليل العلمي المحددة قبل أن يعمد في تيار انزغرة لدى يرى به هذا المنهج ويقع فيه صغار الدارسين من لا تتوفر لهم حصافة واقتدار الحيل الأول

٢ - ١

يبد أن شوقي في حقيقة الأمر قد أشيع متدوقيه خلال فترة طوبية وملأهم بشوة وحاسا شكل قلا حدث في تاريخ الشعر العربي منذ أي انطب المتنى . مما يحرص على الباحث أن يتأني له من مدخل آخر يتبع له أن يكشف عن الخواص الفنية المتميزة . وملاحظ الاقتدار التعبيري الماثلة فيه . ولا يسعه في هذا الصدد مثل علم الأسلوب الذي بلغ درجة عالية من الصبح في النقد العالمي . خاصة خلال النصف الثاني من هذا القرن . بإفاداته من المعطيات العلمية العسية لعمر بعة الحديث . واعتماده على إبحاراته في نطاق الدلالة ومع أنه لم يكد يؤله بعد في نقدنا العربي فإن ثمة مجموعة من الدراسات التأسيسية حده بحجر بإصر

وكل ما يتفق بالنقد الخارجي للشعر بما يمكن أن يرقى في الصور مناطق حميمة من مسيم عملية الإبداع وكيفية التخلق وضبط القشرة الخارجيه من لب الشعر نفسه . لكنها لم تخص في هذا الصدد غير خطوات باعة انمصر حتى الآن . واستطاع بعض ممثلي هذا المنهج التاريخي - أو كبرؤهم على وجه التحديد - أن يبرروا بشكل شيق ومقنع طبيعة الوظيفة الاجتماعية لشعر شوقي والدور الصحفي أو الإعلامي بعالت عن يتاحه . ومدى تفحص منتلفين في تكييفه وتدوقه . لكن أدواشهم في إقامة التبادل بين الفنية الاجتماعية من جانب والإبداع شعري من جانب آخر لم تسمح لهم بإقامة تصور متكامل عن طبيعته وزيه شوقي شعريه ومدى ما يتمش فيها من عناصر مستعطفه من الواقع لتاريخي عصره . لا من بوجهة السيلسية ولا التركيب الطبقى محسب - بل من ناحيه تعبيرها الشامل المتكامل عن الحساسية المصرية تجاه الثواب ومتغيرات من شبكه القيم في هذه المرحلة للتوترة . وما زالت كل تلك لمسحي تنظر من يستكملها من عشاق المنهج التاريخي . على أن يتسلح

قراءته في فكرنا العربي الحديث ولما كانت الدراسات الأسلوبية تراكمية في الدرجة الأولى فإن أي إسهام - مهما كان جريئا - يساعد على إثرائها وإقامتها - بشرط أن تصح معالم المنهج لترشيد الخطوات اتقاده - وتتصاهر الجهود لسد الثغرات الناجمة

١-٣

ومفهوم الظاهرة في علم الأسلوب يشي إلى المنهج المتبع أثناء البحث يؤدي وظيفة دلالة تفوق مجرد دورها اللغوي - ونقص هذا أن يكون متمسكاً بصفة وجود عامة في النص تجعله يتغير مع طائفة في مستوى الموقف - وأن يساعدنا رصدنا على كشف شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته - أما طريقة التقاط هذا الملمح فإن رعي المديسة لأسلوبية الأدبية - ليو سبتر ١٨٨٧ - ١٩٦١ - قد عرّفه في قوله: "حسب البحث وحرية في الالتفات إليه - ويتضح لنا هذا من قوله: "لماذا ألح على حقيقة محددة هي أنه من المستحيل أن تقدم للقارئ تعيلاً منطقياً لشرح العمل الفني؟ - لأن الخطوة الأولى في هذا التحليل التي يتأسس عليها ما عداها لا يمكن أن تتم على الإطلاق - إذ كاد ينبغي أن تكون قد تمت بالفعل - هذه الخطوة تمثل في الوعي بأنها قد حُصِّص لها انقطاع معين عن تفصيل خاص - وبعد ذلك يأتي الانقطاع بأن هذا التفصيل ذو علاقة جوهرية بالعمل الفني - ومعنى هذا أن الذي يجري الملاحظة - وهي نقطة الإطلاق في النظرية عن طريق طرح سؤال معين - هو الذي ينبغي أن يعثر على الإجابة - وبالتالي في قادة المنهج - يعني أكثر من مجرد عملية ذهنية عادية - أو أكثر من برنامج يتحكم مسبقاً في مجموعة من الإجراءات - بهدف الوصول إلى نتيجة محددة بوضوح - ومع أن هذه الخطوة الأولى التي يشير إليها سبتر - لا تحمل في صلبها شأناً غير عملي - إذ يجب ملاحظة رد الفعل الشخصي تجاه نص أدبي ودراسة التأثيرات التي يكتسبها - إلا أنه ما دامت هذه الملاحظة لا تنحصر للرجعة الدقيقة والتحليل اللغوي المستبعد فإن الإجراءات القائمة عليها يظل جزئياً معرضاً لخطر فقدان الثوابت التي تنبئها بالإسراف في الاستدلال - لكن يظل هناك شيء مؤكد وهو أنه توسع الباحث أن يقف ملاحظاته الخدمية عن طريق اشتداد التشكلات - ويمرح لتوصيف النص بدقته بدراسة ردود الفعل التي تثيرها الخواص لأسلوبية للنقطة بمرقعه عنه سبتر نحو أن إحصاء النص في المرحلة الأولى

١-٤

وعلى هذا فإن الدراسة الشاملة للنص - بهدف اختيار أسلوبه - تقتصر الشروع في فكرة أمام الاستعدادات اللغوية الدالة فيه - ثم تنصب - كما يقول جاكسون - التركيز على المجموع لأنماط الرسالة - وهذا أصبح حد - يتوقف الإحصاء على أمام لغة النص - يصبح أكثر كمالاً وتعد من ذلك ما يأتي بتعدله صف للمراتب اللغوية - ونكتي نصح هذه الوصفة بصفة النتائج في نهاية الأمر هي الضرورية أن تكون مراحلها الإحصائية واحدة بوضوح - ولا يعني هذا أن تكون الإجراءات الخمسة هي عامة في التحليل - إذ إن صلاته الأجزاء وأنه قد يؤيدان

إلى تدمير روح المادية وفقدان نقدة الخدس - كما يعني صياح الحساسة واللغوية - لكن يظل على كل دارس بالأسلوب أن يتعامل مع - إجراء نموذجياً - مع كتاب التعديلات أو التكييفات التي يمدحها علمه خلال البحث - وعندما يصل الخدس بقدر إلى درجة كافية من التصح فإنّه يمكن أن يتبع لصاحبه معانيح مؤشرة لبعض الملامح اللغوية ذات الأهمية الجوهرية في تحديد أسلوب نص معين - وظيفة الوصف المعنوي لا تقوم بحسب على توصيف طبيعة هذه الملامح - ولا على وضع مجموعة من القوائم الإحصائية التي تدعم الحكم الخدسي - لأن هذا الإجراء يعمل في طياته خطر التثبيت السابق على التحليل الدقيق للملامح الأسلوبية الدالة - موصداً الباب هكذا على إمكانية تعديله وتسمية الفرص الأصلية - كما يعمل خطر التفتة المفرطة في المادى الأسلوبية العامة التي تم بصورها شكل انطباعي - مما يوجب إمكانية ملاحظة الفوارق الجوهرية بين الملامح الفريدة والملامح المشتركة في لغة النص - أن الخلط بين ملامح نبي بشير - عصر معين أو صائفة خاصة أو تعود إلى مراجع الكتاب وبين تلك التي تعد من خواص لغة نوح معين من النصوص - وربما كان الأمر كما يقول بعض الباحثين - إن الحكم والتعرف على الأسلوب أمران جوهريان - بينما يعتبر التحليل والإحصاء أمرين قانونيين - لكن ينبغي إبراز أهمية التحقق من صحة الفرص عن أساس الوصف المتنوع لكل شبكة الملامح المعقدة للنص - تلك الملامح التي حسب حتماً أنها ذات دلالة أسلوبية - وسيصبح من المحتمل حينئذ أن يتم اكتشاف ملامح أخرى لم يتوقعها الباحث بالرغم من دلائلها - كما سيتم أيضاً اكتشاف خواص العلاقات المتبادلة بين مجموعة من الملامح التي لم تلاحظ من قبل - مما يشير بدود فعل جديدة أو يعدل من نظرتنا إلى النصوص - ومن هنا يصبح اعتبارها مفتوحاً أمام إمكانية التطور لتقديم بشكل مصدور

٢-١

ونعود حينئذ لنظواهر التي تلاحظها في شرف في هذا البحث إلى محور أساسي يدور حول طريقة توظيفه للتكرار - عندما تتأمل صيغة التصاعده البحرية عموماً تجد أن التكرار يمثل عنصر جوهرياً حاسماً فيها - وبوسعنا أن نتصور لتوضيح هذه فكرة مفهوم تفریب الشعر باعتبارها رايك مستويات ثلاثة ومحصلة مدحها - مستوى الأول هو البنية تصويرية البهرية - وهي تشبه اللغة بالمفهوم الحديث - إذ لا تنصص بعين - أحدهم السعد القاعدي كطه - وهو يمثل في الأوزان المروحية - وحصل بشكل مباشر نموذج التكرار - حرق الصا - الذي لا يمثل التوزيعات الترحامه من ثباته - ونسب القافية دعمه وتأكيده - والعد الثاني هو مجموعة الحروف والكلمات اللغوية المعينة التي تعدل هذا النظام في كل بيت وفصيده - وهو يعد تشبه مفهوم بكلام في المصطلح اللغوي الحديث - ويتضمن توافقات الأصوات ومع الموسيقى الداخلية الكامنة فيها - ومع أن هذا المستوى هو الواحدة المباشرة لشعر فإنه يتصاعد ليصب في المستوى الثاني وهو الذي يتصل بالتركيب لتصويري والميكانيك المرمي للعصيدة - وهذا ترقى أيضاً ثانياً التكرار بشكل أشد دقة ورهافة - لأن الشاعر من ناحية يصعب لتعدد الشعر ومطلق



اللغة في التصوير والرمز فيجمع إلى تكرار التادج الزائفة ، لكنه يجهد من ناحية أخرى في إبراز طابعه الخاص وقدراته الخلاقية في تكوين تصورات ورموز متميزة . فإذا استقر من ذلك على أسلوب تصويري معين حصص في إنتاجه التالي لتكوين مادته . ومن هنا تلقى الخواص التصورية لميزة نكل شعر وهي تزد دائما بين طرفين متوسلين ، رغبة لإبداع وخلق في كل مرة . وضرورة استنار الشعراء الشعرية الخاصة السابقة . أما المستوى الثالث الذي يصب فيه ويسهم في خلقه المستويات سابقا فهو الدلالي ، وهو أكثر مستويات الشعر استعصاء على التكرار نظر لثرائه وتعدد عناصره ، على أن مهم من الدلالة هنا - كما سبق أن وصحنا في التحريه العديده السابقة - لا مجرد المعنى اللغوي المباشر كما كان يفهم لاقدمون . بل حممه الوظائف الشعرية التي أصبحت محصلة للنسبة الموسيقية وبيكاريم للتصويري ورمزي مع . عندئذ يمكن أن نقول إن كل قصيدة من شعر مثل قطعة الأثرية التي وإن نشأت في نقوشها ومادتها وألوانها مع قطعة أخرى ، لا يمكن فصل دائما عن بقية نمرود الإنسان لمرور في هذا الوجود بالرغم من تكرار تشابهه ومطابقه .

٢ - ٢

وإذا كان هذا هو دور التكرار في الشعر بصفة عامة فإن له وصفا خاصا في شعر شوقي نظرا لطبيعته المتميزة باعتباره شعرا قد ورث الخصائص الشهية لشعر العربي القديم واستثمر صياغته التقليدية وأسرف في التطريب عن طريق ظاهرة يمكن أن نطلق عليها « التدويم » . ومعنى بها تكرار التادج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو مترواح . بعبارة الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والشوة اللحوية . عندئذ تصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري وتصبح رمزا تتكف حول دلالة الشعر ويتركز معناه . وتصبح لصياغة هي محور القوة التعبيرية ونقطة التجدير الشعرى .

٢ - ٣

وقبل أن نحصى في تتبع أعماط هذا التدويم عند شوقي ينبغي أن نشير إلى ارتباطه الحدي بظاهرة لافنة في شعره وهي كثرة المعارضات . وقد عالجها نقاده من منظورين مختلفين . أحدهما للبرعة على حسن ارتباطه بآثار الشعرى واستناره له وشدة معاشته لشعرائه ومثله بهم . بل وتحديه هم ونمونه عليهم . والثاني لتبع ما أخذ وما ترك . ما أبدع وما مرق ، وإحصاء استطاعاته للإعجاب حيناً بلحظات التوفيق . والتثريب حيناً آخر عند التفتير . لكن تقديرى أن هذه القصيدة يسمى أن يشرح بشكل معبر تماما على صوته مقولات علم الأسلوب الحديث . كى تنتظم في دراسة موسعة يمكن أن نحصى طقا للحطوات الإحرائية الثانية .

أولا . حصر المعارضات المبيته التي تعتمد على محاكاة الوزن وانعافية . بحيث يتضح فيها تكرار الهيكل الموسيقي من الواجهة إلى آخرها كشدة مفهوم اللغة ، ودراسة المجموعات الصوتية

التي استخدمها شوقي ومقارنتها بالمجموعات الصوتية التي تتكرر في التادج المحاكاة . ومعرفة الخصائص الموسيقية للميزة بكل من النص وصد علاقتهما

ثانيا . تحليل بنية الحلة الشعرية في النص . وتحديد وحوه التوفيق والتحالف في تركيبها . وإقامة جداول تشتملها وتوضح علاقتها في المقاطع والمقاطع وترتيب الكلمات ونظام النظم وتوزيع الأدوات . بحيث نستطيع أن نبين مدى تساوق التودج مع النص المعارض . وهل مثل بوتته الموسيقية والحوية التي تتحكم في إنتاجه . أم أنه مجرد منير له لم يبدش بشاعر لم يحاوره نحا عن صفة الخاصة وبكوبنا نركبها المتميزة

ثالثا . تحليل الأثر الذي تحدثه المعارضة الشعرية في تشكيل رؤية الشاعر وصيغ طريقة نظره إلى الأمور إيجابيا وسلبا ، وهل أدى توافق العملية التعبيرية إلى تلاق في الموقف . أم أن الالتفات في التعبير أبقى ضرورة من لون من التأثير في التكبير . وبوسع الباحث في هذا الصدد أن يستخلص نتائج شبيهة عند مقارنة رؤية شوقي في قصائده الدين والتاريخ والحب والطبيعة والحكمة بمواقف البصري والبحتري وأبي نواس وابن زيدون والمتنبي . على أن يعتمد هذا التحليل على جملة النتائج المستخلصة من دراسات مجموعات الصيغ ووسائل التعبير واللامع الأسلوبية المحددة . لا على مجرد التوافق في الموضوعات واتحاده دربة للثروة في أغراض الشعر

٢ - ٤

ومن الضروري عند دراسة معارضات شوقي معجم أسلوب تحديد التواريخ الدقيقة لكل قصيدة ، إذ ينبغي أن نتوقع أن موقعه من شعره الذات ومحاكاته لم يعد اصطلاح في كل مرحلة من تطوره بصيغة خاصة . فقد كان يطاول المتن في بداياته ويتعالى عليه فيقول : -

ولي فز الأمل في المدح والهمى

وللمننى ذرة وحصة

كما كان يرهم - في فورة عروق الشباب - أنه أشعر من رهبر . -

يرى قريشى زهيرا حين أمده

ولا يخلص إلى جودي لدى هرم

كما يختلف مثلا عن موقعه من البحتري الذي ظلت آياته تحبش في صدره وهو يتأمل آثار العرب في الأندلس . ويروى لنا شوقي هذه التجربة بنوه . فكنت كلما وقفت بحجر - أو أظمت بأثر . غملت بأبياسي (السبة) واسترحت من موائل العير إلى آياتها . وأنشدت فيما بيني وبين نفسي : -

وعظ السحترى إيوان كسرى

وشفتى القصور من عبد شمس

ثم جعلت أروض القول على هذا الروى وأعالمه على هذا الوزن - حتى نظمت هذه القافية للهلهلة . وأعمت هذه الكلمة الرصة « ولا بعدنا البعة المتراضعة الناصجة في هذا النص . فأعجب النص أن شوقي . وكان قد استحصد واكتملت أدواته التعبيرية عندئذ - لم يكن

مجرد رفض عن يطاعات البحري بل أصبح مدعا لسميويته ذات الحركات والية خاصة ، وإن كان قد انطلق من قصيدة الشاعر النعاسي الكبير كمثير ملهم لا كنموذج محاكى .

٣ - ١

فإذا ما شرعنا في قراءة طرف من شعر شوق النعالي - لأن شعره المسرحي يستحق معالجات أسلوبية أخرى - بدهتنا جملة ملامح وملاحظات شديدة الصلة بما هو معروف بالفعل عن شوق وشعره . فإثنا أن يبدأ بها على ألقها . بقينا منا بأن الدراسة الأسلوبية للظواهر كثيرا ما تدعم بالتدليل النصي الفكرة التي نحس بها الدارسون من قبل ثم لا تليث أن تكتشف الملامح التي لم يربط لدى الدارسين من قبل ومحاوّل أن نحدّها التأويل النقدي الصحيح . ومن هذه الملاحظات التي نعرض بعضها على قارئ شوق أن مطالعة تراوح في جعلتها بين حدثين الداء وفعل الأمر ، ولا يمر تعليل ذلك بالنسبة لشاعر قبل عنه إنه ينتجه دائما إلى اختراع ، ويمثل التعبير على أنه مركز الثقل في تعبيره فكلا الصيغتين تتوجه إلى الآخر وتتكىء على خطابه . لكن بوسعنا أن نصيغ إلى ذلك شيئا آخر يتصل بطبيعة الصيغة الإشادية العالية على شعر العربي حتى شوق نتيجة لسيطرة النموذج الشعاعي على صيغته . وهو النموذج الذي يختلف جذريا عن القصيدة المكونة التي ينتهي بها اجهر والهمس معا ، والتي تعتمد على معطيات حالية مصادة للإشاد ومركزة على شكل الحروف ويكوّنها المرنّة ونصاعداً عملياتنا لتصويرية ولرمزية متافاً من ذلك إذا شئت بعض مطالع شوق عن هذه القاعدة اصطر لتغيير الصيغ الخطب والمطلع إلى **لنحكيكم** **شوق** يحدث ذلك إلا نادرا في مثل قصيدته :-

أنا من بدل بالكتب الصحابا

لم أنجد لي والجا إلا الكتابا  
ولعل خطة القراءة هي أقرب اللحظات إلى طيعة الكتابة وأبعدها عن الخطاب ، بما حمل شوق على أن يتدثر فيها بالتأمل المنرد ويختفي بصيغته المتكلم . وإن يلبث أن فرغ بعد ذلك إلى حكمه مدحا في النموذج الإشادي الأثير لديه . وحتى في تلك التجارب التي تتميز بمسحتها الداتية لا يستطيع شوق أن يتخلص من هذا النموذج الغلاب . من قصيدة دغاب بولونيا التي تعرض عليه ذكريات شبابه وصواته في دريس أن يتغنى فيها برؤاه وأحلامه يستلها أيضا بالداء .

بسا غاب بولون ولى

دم عليك ولى عهد

وبدا غاب في غفل أحلامه ونفى رحمة الزمن انتصص بخطاب آخر بعد ثلاثة أبيات -

بسا غساب بولون ولى

وجد مع الذكرى يريد

متنصعا حراة ذكرياته ونكف حانة الشعر في أبياته فلا يثني الخطاب لحدث ولا حبر حتى يشق شعاب عن مدره الحياة فيعبر بأنه جواد -

كم بساجاد قساوة

كم هكذا أبدا جحود !

ويستغرق الشاعر في ذكرياته عبر مجموعة متصارعة من الأفعال المتصارعة المتسعة : نأق فراذى في بداية الأمر ، ثم تنوّج في يفاع مشوى مكثف بعد ذلك ، فهي أولا . مطوى إليك ، نقول عندك . مطوى هوى - ثم لا تلبث أن تصبح : سرى ومسرح في قصائلك ، نسق وسقى في الهوى . وكأن المقطوعة الشعرية قد اصححت رفصة تعتمد على خطوتين بعد أن كانت تمضي على خطوة واحدة . مما يجعل صيغة الداء احتلالا في الإيقاع كأنها إيدان بمحضور ثالث يشرح لحظة الخنوة الموسيقية الحميمية . ولا أريد أن أتروك هذه القصيدة دون الإشارة إلى احتمال تطعيمها لرائحة الثاني . وصلوات في هبكل الحب . بكثير من الصيغ والعناصر التعبيرية المرتبطة بالقافية الداتية والناجمة عنها

٣ - ٢

ومع أن موضوع المؤثرات ليس هو الذي يشغلت الآن . فإن هناك بعض الصيغ والأساليب التي تعد فتحا للشعراء . والعثور عليها عما تقتضيه من هبات مركبة لدى آخرين بعد مؤشرا هاما لدى محصور التراث القريب أو البعيد في إنتاجهم . فعندما نقرأ صيغة شوق عند الأندلس - وهي الحنية المصائمة في الوجدان العربي - نجد لديه هذا الداء -

يا هؤادى لكل أمر قرار

فيه يبدو ويسجل بعد ليس  
فلا نكاد عبر الأمر أهمية . بالرغم من أن استدارة شوق لهؤاده ليست مأثورة من قبل . وتذكر مطلع ناجي في أحلامه -

يا هؤادى رحيم الله الهوى

كان صرحا من غرم هوى  
يبد أنا لا يحصى مع شوق حتى نجده يمثل موقف الصحو بعد حلم تاريخي قد قانلا :-

سنة من كرى وطيف أمان

وصحا القلب من هلال وهجس  
وإذا المدا ما بها من أنيس

وإذا السقوم صاهم من محس  
عندئذ لا نملك إلا أن نربط بين هذا وبين صحوه ناجي أو إفاقته التي كان يتمنى ألا يعيقها . ويتضح لنا أن داء الهؤاد - هذه الصيغة - ربما كانت دلالة أقوى على ترويد ناجي بمودجه التعبرى إذا أدى إلى لون من التوافق في الحركة النصية ، دون أن يسلبه بطبيعة الأمر إمكانيات إلقاء بينته التصويرية بعناصر شعرية ورمزية لا نظير لها في النص الأول الذي قام بدور للثير لبعض التكوينات الفنية في النص الثاني ، ولا يمكن حينئذ تحليل الأمر في إطار مفهوم « السرقات » القديم ، بل يصبح متعلقا بمألة حضور بعض الصيغ اللاحقة وما يترتب عليها من تمام يستدعي عناصر من نوعية خاصة قدحل في نسيج القصيدة بفعل هذا التنظيم وتكيف قننا من مذاقها

٣ - ٣

وقد يقوم الداء بدور حاسم في تحديد بنية القصيدة عند شوق عندما يسهل به حركاتها ومقاطعها في لون من التدرج المتراوح ، كما نجد في قصيدة أبي الهول التي تسير على نسق متصمم إذ تبدأ بالداء

والمثل محظوظ بهذه السهولة حتى آخر القصيدة التي تمتد بعد ذلك بها  
وثلاثين بيتاً ولا نرغم أن شوقي كان يقيس مدقة مساهمة أو يرى ترويح  
حركات النداء بين أجزاء قصيدته عن وعي ، فقد كان لا يفتأ عادة  
بهذه قصائده ، ولكن حبه للموسيقى ونظمه الأمل لأدواته الشعرية  
بهذه عموماً لتوظيف صيغة النداء المصاح ، المزوج بصط لا يفتأ  
الشامل لقصيدته هذه الدقة ، تبعه في ذلك بعض العصر المكررة  
الأخرى التي تمثل في هذه القصيدة على وجه التحديد في صيغة  
«عجل » ، إذ تتردد خمساً وعشرين مرة ، منها عدة مرات في البيت  
الواحد مثل «عجل وعجل » ، وكأنها تقوم بدور القرار فتصدر المقطع  
الآخر من القصيدة الذي يعتبر رداً عليها .

عجل أهول أن الأرواح

ن ودان النضال ولان الفجر

٣-٤

وكثيرة هي المادح التي يستخدم فيها شوق صيغة النداء لتحديد هيكل  
قصائده وضبط حركاتها ومقاطعها بتدويم متزاوج ، وسكني منها ثلاثة  
أمثلة .

(أ) قصيدة «على قبر ناهليون» التي يكرر فيها النداء ثمان مرات ، من  
أول قوله : -

يا عصاميا حوى المهد سوى

فصله قد لست في المعزقين

ثم يتوالى : «يا صريح الموت» ، «يا ميد الأسد» ، «يا عزيز السجن» ، «يا  
بلقيس النعير» ، «يا منيل التاج» ، «يا حبيب الدهر» ، «يا كثير الصيد» ،  
ورأى من مجرد هذا السرد أن النداء مرتبط بصيغة تعرضها من جانب  
طبيعة الوزن لكنها تدعم بالضرورة عملية التدويم

(ب) وقصيدة «بين الحجاب والسور» التي تبدأ بقوله : -

صداح يا ملك الكنار .

ثم تتراوح فيها هذه النداءات الأخرى : -

ما كنت يا صداح عندك .

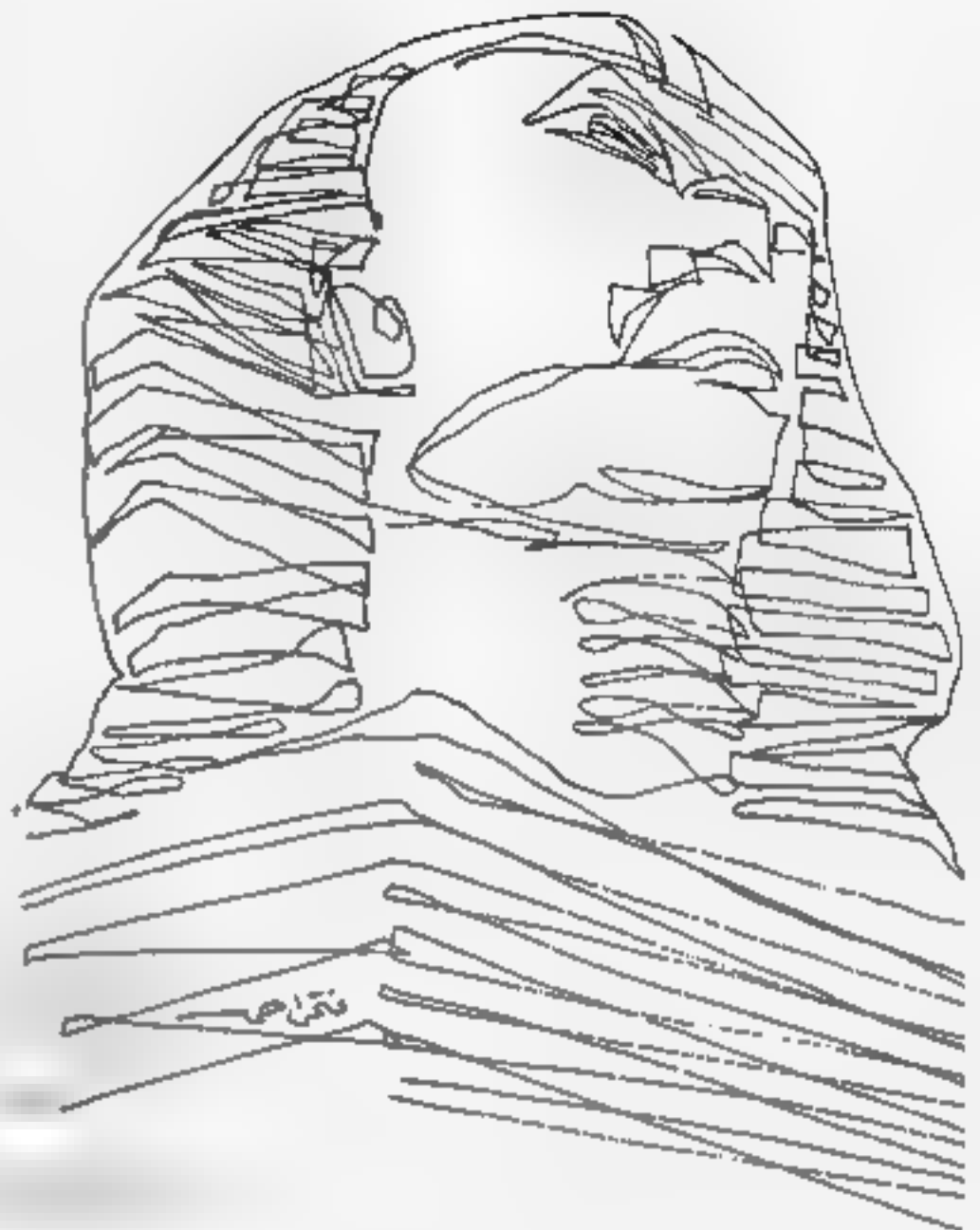
صداح حتى ما أقول ..

قل أن بعد الشاعر إلى إدخال تنوع جديد على المروحة بتكرار بدو  
لصداح : -

يا طير لولا أن يقولوا

يا طير والأمثال تضررت ..

وبوسعنا أن نقول إن صيغة النداء - كما نرى من موجهة - هي مركز  
النقل في هذه القصيدة لحافظه بالشعر . وهو مد ، «لأداء أو مدونها» ينع  
في جملة سبع مرات ، ولا يسعى أن تدخل من حقيقة أخرى وهي أنه  
من أسباب التوفيق الشعري في هذه القصيدة وقوع شوقي على البحر  
الشعبي الذي يكنى من الألب أو الرقيق بالظهر ، ومخاضه بمركب  
تصويري طبيعي بادر . ورغم أن تراوح الصيغة هنا معاً يتراوح دلالات  
عميق . موقف شوقي لم يكن قد تحدد حينئذ من المشكلة ، كما يذكره  
ساعاتي ظلال من الإبهام . ويتيح الفرصة لكل من دعاة السور  
والخجاف أن يجد في أبياته ما يدعم موقفه



أها أهول طال صديق المعسر  
وبنت في الأرض أقصى العمر

ثم تتكرر بعد خمسة أبيات : -

أها أهول ماذا وراء البقاء  
إذا ما تطاول غير الفجر

وبعد خمسة أبيات أخرى : -

أها أهول ما أنت في المعضلا  
ت قد ضلت البيل فبك الفكر

ثم لا نثبت أن تطول المقترت فتتدأ أولاً إلى سبعة أبيات يعود بعدها  
قائلاً : -

أها أهول ويحك لا يستقل  
مع الدهر شيء ولا يخضر

ونعني سبعة أبيات أخرى يعود إلى التدويم بالنداء : -

أها أهول أنت تديم الروما  
ن عجي الأوان صبر السحر

قبل أن يستغرق في ديمومة تاريخية يستعرض فيها ما مر على مصر خلال  
مجموعة من الأبيات تكاد تعادل بالصط الجزء الأول من القصيدة ثم  
يعود لنداء : -

أها أهول لو لم تكن آية  
لككان وساؤك إحدى العبر

(ج) ما للحدود الثالث محله في قصيدة «أسس اليهود» التي تبدأ  
ببدء مثل مجموعة أسرة من صبيح الأمر في قوله -

أيها المنحني بأسوان دارا

كالتربا تريد أن تنقضا  
اخلع العنق واخضع الطرف واخضع  
لا تحاول من آية الدهر غضا  
قف بتلك القصور في اليم غرى  
تمسكا بعضها من الدهر بعضا

ثم يأتي النداء الثاني :-

يا قصورا سظرتا وهي نقصى

فكبت النعوى واخفق بقصى  
تدعوه مجموعة من الأسئلة المتعشبة المبدوءة بأداة الاستفهام «أين»  
في :- «أين ملك ..» «أين فرعون» «أين إيرييس» «أين  
هوروس» وعتومة ببدء ثالث بعدد حركة القصيدة الأخيرة  
بقوله -

يا إمام الشعوب بالأمس واليوم

م ستمطى من الشاء لفرصى

٤ - ١

كذلك يستخدم شوق صيغة الأمر «قم» و «كثير من قصائده»  
مثل -

«قم بلعمم وه سبجلا ..» «قم للهلال قيام محتل به ..» «قم في هم  
نديا ..» «قم حتى هدى البريات ..» «قم ناد أنقرة ..» «قم تأمل كيف  
صا دنش امون» وغير ذلك كثير مما لا جدوى الآن من حصره . وصيغة  
«قم» هي مقابل الصيغة التراثية «قف» التي ترد بدورها عند شوق كثيرا  
في مثل : «قف ماج أهرام الخلال» «قف بالمالك وانظر دولة المال» .  
قف بروما وشاهد الأمر والشهد ..» «قف على كبر ساريس دهن» . «قوبا  
أخت بوشع ..» إذا اقتصرنا على شواهد الجزء الأول نجد من  
الشوقيات ، وكلا الصيغتين من صميم تعاليد الشعر التي يلزم شوق  
بأدائها . لكنها مشعة عنه بروح التذوق السائد في البلاط ونقصه .  
ومن الديهي أنها لا تنجح «بضرورة» إلى شخص مخاطب . بل عالمها  
مكون نجوى داخلية تكفي لا تعرف كيف تعامل انداد في إطارها  
المكون . بل لابد من تحريد شخص آخر والتوجه إليه . وقد نثر هذه  
الصيغة على تعبيرات أخرى في كل أفعال الأمر التي يبدأ بها الشاعر  
قصائده ، مثل «سوا قلبي عداة سلا وتايا ..» «أني هناك القلب واسلم  
به ..» «سلي يلدنزا دانت القصور ..» «تجلد للرجل فما استطاعا» .  
أقدم فلس على إقدام ممنوع الخ ، ولا يمكن أن يعد هذا النوع من  
تكرار الصيغة في مضارع القصائد من قبيل التلوه . لأنه يستد شرطه  
«ضرورة» وهو الإحراج على الصيغة في نفس المقضوعة بشكل يمنع أثره  
من الشوة الموسمية والشعرية الخالصة ، أما الالتزام في المطالع سطر  
تروني تعبيرى فهو مجرد حركة نسلي للبراث وضع لسانه ورجع علم الشعر  
عزى تقديم عليه والانطلاق من مدخله

٤ - ٢

ويؤدي تكرار الصيغة وظفته التذوقية بشكل أمثل كما سطر  
بالمستوى الثاني من مستويات «شعر» وهو لتصل ميكبيرم تصوير  
والمرمر - على أساس ما سبق أن ذكره من أن قيمة كل عنصر مائلا بكر  
على وجه التجدد في كنهه بدماحه وتصاعده إلى ما يليه من هـ  
مكتسب بعض الصيغ أهمية خاصة ويصبح تكرارها ليس مجرد توفيق  
موسيقى . بل هو إيمان في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة  
وإدعاء لثوبتها العديدة في هيكلي مركب من ذلك صغره «كأن»  
التي تحظى عند شوق بوصف خاص . تتبعه توقعها التصويري لدى  
يظل دائم على حافة الأشياء دون أن يخطئ بس . فهي راتة في الرؤية  
المتعشبة الرصنة التي لا تجمع ولا تعمر بتعبير لأسماء مثلها تعمل  
الاستعارة . ولا تقوم دلائلها وتخصص لها بدائل بعيدة مثل يعمل المرمر .  
هي إذن أشد أدوات التصوير توصف وأقربها ما وجد وقتها حدثة مما  
يدفع الشاعر إلى البحث عن وسيلة تصلي عذبة من لتكليف المكان  
أو التكي لتعويض ما بها من فراغ نوعي أو رمزي . معنصر إمكانيات  
التطريب فيها بقدر الإمكان . فهو في قصيدته العتيبة المطولة التي تبدأ  
بقوله -

بسيفك يعلو الحق واخفق أغلب

ويصغر ديس الله أهدا لهررب  
يأتي مجموعة من الأبيات تصل إلى ستة عشر بيتا مسئلة كلها على  
النوأل بأداة التشبيه «كأن» ابتداء من قوله -

كأننا لسرد رابضات كأنهم

قطع باقصى اسهل حيران مدثب  
لكل شوق الذي كان لا يزال في هذه المرة اسكرة يدور في هبت أني  
نظام يظهر همه التصويري الشديد عن طريق تدويم المراكب ، فهو لا  
يكفى تكرار الأداة في أوائل الأبيات . بل يمتد إلى الإحراج على  
مجموعتين تصويريتين . إحداهما تتصل باخيل وشمل أربعة أبيات  
هي -

كأن صهيل الخيل ناع مبشر

تراهن فيها ضحكا وهي كعب  
كأن وجوه الخيل غرا وسبحة  
تدوى ليل طبع فيه لقب  
كأن أنوف الخيل حرى من الوغى  
تغامر في نظماء نهدي وتذهب  
كأن صدور الخيل عذر على الدعي

كأن بقايا الضح فيهن طحطب  
والمجموعة الثانية تمتد إلى تدويم أشد كثافة . يد تكرر فيها وحده كامله  
ثلاث مرات . بشرط اليب ب إلى قسمين يرد لثاني على الأول  
هكذا :-

كأن الوغى نار . كأن جنودا

محوس إذا ما يجموا النار قربوا  
كأن الوغى نار . كأن الردى قرى  
كأن وراء السار حاتم يذوب  
كأن الوغى نار . كأن يبي الوغى  
فرائس له في ملمس النار مأرب

لكي يسمى أن ملاحظ أن أداة التشبيه في هذه المجموعة الأخيرة قد  
فقدت كيانها المعوي ودابت وطعنا التصويرية ، فالجواب لا شبه  
بدر ١٠ بد ١١ في حقيقة الأمر - خاصة في العصر الحديث - ليس  
سوى استخدام لندر ، مما يجعل التشبيه صوريا ، ويستحيل تكرار  
لأداة فيه إلى يوم من الشوة الموسيقية التي تمهد للصورة التالية في كل  
بيت

٤ - ٣

كان شوق مهيا بطبيعته لهذا النوع من الدخول الشعري ، لما أثر  
عن وصف حالته وحركة عبيده - خاصة في روايه حليل مطران -  
ونصرة لتقليدية المكمل له التي يبدو فيها وقد وضع يديه على حده .  
وهي الصورة التي اختارها عامدا لتثبت في عين مرآة . كل هذا يعكس  
في توقع شيئا حميا لدى شوقي هو معايشته الداخليه المستمرة لعالمه  
الشعري الخاص . لكن عوامل أخرى أكثر تشابكاً وتعقيداً من أن تشير  
بها الآن قد صرفته عن التمكن في استبعاد حالاته الملية . فأنجحت  
هذه الصفاة لديه - في تقديره - إلى اسطوار الكلمات - فأخذ يعمم بها  
ويتأق ها ويقتصر جميع إمكاناته . وهذا مما يبدو هو مناط عقربته  
وسرقته الأسره على جمهوره لدى بحثي التطريب ويقدس الكلمات  
ويتمنى بالحكمة . من هنا تصبح قدرات شوقي هي الاستجابة الذكية  
خاصة جمهوره . وتصبح محاولات خلخلته ضرباً من الويلطية بها لا  
تترسب عنه سوى مرارات مشقة وتعاطف دائب ، فيركبها العنود وطه  
حسين عند فدهم لشوقي إلا باقدين للدوق المصري على عهدهما .  
يعدولان معه في شبها شيئا من المستحيل هو التحلل في ألوانه للفتور  
الصباغة والتأمل فيها وراء ذلك . ويكنى أن سذكر مثلاً أن العقاد على  
كثرة ما كتب من شعر لم يبلغ من إعجاب جمهوره ما يطمح إليه إلا  
عندما استخدم بعض صور التذويم في الصباغة في قصيدته «أسوان  
أسوان» . وعود إلى شوقي في تدويماته التصويرية بجده مثلاً في  
قصيدة «احلال الأحمر» قد أخذ يركز بصره عليه فلا بد أن يستمر  
في حلم يلفظ مغفما بمشاحه الأثير «كان» -

أراه من بين أعلام الوعي ملكا  
وما سواه من الأعلام شيطانا  
لحاسبه جلال فيه مفسس  
كأنما رفعوا للسلس قرآنا  
كان ما أحمر منه حول غمره  
دم البريء زكى الشيب عثما  
كان ما أبهى في أضاء حمرة  
بور الشهيد الذي قد مات ظمأنا  
كانه شفق تسمو العيون له  
قد قيد الأفق بأقربا ومرجانا  
كانه من دم العشاق مختضب  
يثير حيث بدا وجدا وأنشجانا  
كانه من جمال رابع وهدي  
محدود يوسف لما عرف ولجانا  
كانه وردة حمراء راهية  
في الخلد قد فتحت في كف وضوانا

وعندما اختيرت هذه المجموعة التصويرية بصف كيفة بوجعها عدأها  
بدأ مشهد عبي يتمثل علم لخلال لفرح كانه قرن . وسبق مدحها  
هذا المشهد لتثير ملامح من الفتنة الكبرى حطفتها شاعر يصنع ٣  
لوحته . فالاحمرار هو دم عثان ، لكنه يرى ركني طاهر . مشف  
إذن عن بور الشهيد الذي يتراءى في بياض العلم . ولا يكتفى شاعر في  
حماه الإنسانية بذلك . بل يعمد إلى محال آخر وهو نصيبه وما يرى  
به من حب . فيتصور العلم محصيا بدم العشاق . لكنه ده مستوح مر  
في عمله لا يثير الفجعة من مجرد وجود وشحن . ومصدر شحنه  
هو كبح الرعة الطيبة المذرة التزام بالحق وعطير . عندئذ تخرج البحر  
ياخذى ويصيحان ضربه إلى ورده متفتحة في حد بصور . بدس  
الديني للإشاع الطبيعي العاجل . ويكمل بذلك دائرة التصوير ببناء  
طرق الفهر من عثان ويوسف . ويستعد عندئذ أكبر وصفته  
التصويرية الملحاحة

٤ - ٤

وإذا كان يوسف أن نلفظ من حسابنا بعض تدويمات شوق  
التشبية الأخرى لأنها لا تتصاعد بنفس القدر إلى محال التصوير . كما  
نرى في قصيدته المبكرة «عيد الدهر وثيلة القدر» فإن فده من حد  
التلهم المتصل تستحق على قصرها أن تشير إليها . وهي بوردة في  
قصيدته الثرية عن أبي الفول بد بقرب -

كان الرمال على جانبك  
وبين يديك ذوب البشر  
كأنك فيها لواء الغفساء  
على الأرض أو ديدبان القدر  
كأنك صاحب رمل يرى  
حبايا الخيول خلال السطر

وسر التوفيق في هذه الفطنة بالدات يعود في طي إلى إحكام الصبغة  
وحنية النافذة وتلاحم عناصر الصورة . أما الصباغة لسوية ناصجة  
منتظمة لا تنوء فيها ولا اضطراب . وقد مربتا ما في القصيدة كلها من  
هندسة تركيبية محكمة وقية القالبية الناحية تكمن في تحويل النهاية  
المحتملة للتوافق الصوفي إلى ضرورة تحسب طبيعة لند على بدلى . حيث  
إذا دامت تحت عن بدلى ها بعض النظر عن البروى . ف تغز عن  
أوفى من نفس الكلمة . وهذه مهده الشعرة بقدر في استجائه  
للضرورة المفروضة وجوبها إلى أمر حتمى لا معدل عنه . أن نلاحظ  
عناصر الصورة فهي أقرب ما تكون إلى تحليل حالات شوقي ووعيه حد  
بالدب وإحساسه القوى بالغفساء والقدر ورعته المنحرفة في استصلاح  
العيب واستشفاف المسكلى من ثابا السطر .

٥ - ١

شوق شوقي في مقدمته لفصده «رومة» «شعر من أبوين» .  
التاريخ والطبيعة : وقد اتكأ بوجه هذا المفهوم على عصر التاريخ  
وحاول استنارد في قصائده الغنائية . كما كان من مقتصر عليه في  
مراحلته الشعرية . لكن اعتناؤه على الصبغة لا يقف على نفس هذ

استوى الشوق . وقد يكون من الشوق أفراد دراسة خاصة لتحليل  
مكونات لصوره عد شوق وقياس مصادرها ومعدلات تكرار العناصر  
الطبيعية والتاريخية . فهد من صلب الدراسة الأسلوبية ، على أن  
يرتبط التحديد المبني دائما بكون من الكشف الوظيفي لكشف عما هو  
جوهرى في الصبغة الشعرية . أما أن يكتب الباحث مجموعة من  
الحدائل دون أن يربط بينها وبين مستويات الشعر المختلفة فإن هذا لا يعد  
التقدم كثيرا ، كما لا يقيد ما يراه أحيانا من شدة جفاف لغة النقد  
محدث شكك يعطل لغة المعيشة لغة النص والتدرج الذكي و  
مؤنه

ويبدو بصفة عناصر الطبيعة لدى شوق تعود إلى قصر بصره  
العميق . فملائكة وثبات حيالية لا فتات أخكة فحسب . أما أن  
يعكف على تسع تصور متكامل عن الطبيعة والكون يعتمد على مصادر  
فلسفية صلبة فإن هذا لم يرد في حساباته ولم يبق له . ومن ثم فإن شعره  
قد يجرأ ما فيه بالرجعة ، إذ لا يتفق مع بعد تعديل الصبغة الفنية  
هيكلا دلالي لاقت يضمن له إعجاب القراء . فإذا ذهبنا نحير بعض  
قصائده المتصلة بالطبيعة وجدنا ظاهرة التدرج ماثلة فيها بشكل يختلف عما  
رأيناه من قبل . فقصيدة « الملأل » مثلا تتخذ محوراً لها فكرة دورة  
الزمن وتكرار الأيام . والملأل شاهد على ذلك . بالرغم من رفاء  
الإنسان والموجودات وتقلبها ومطلعها نص قريب من المألوف في هذا  
النصدد :-

سبون نصاد ودهر يعبد  
لعمرك ما في الليالي جديد  
والنموذج الأسوي الملائم هذا بطبيعة الأمر هو « صبا » . فهو الذي تمكن  
لشعر من المقابلة بين «هـ» والوجد . والغريب والبعيد . وبين حاضري  
حياة من «عمر» ولتقر :-

وطبقة آمنة بالصعيد  
وطبقة مفسرة بالصعيد  
وهو الذي يجعل شاعرا يستحضر المنى الذي لا يجب كثيرا عن وجدانه  
في قوله :-

يقولون يا عجم قد عدت لي  
فبالت شعري بماذا تعود  
كما يستحضر شاعر اللادين وشكواه :-

ومن صابر الدهر صرى له  
شكا في الثلاثين شكوى ليد  
وليس من مما أن تعرض هنا لتصور شوق لمفهوم وحدة قصائده عندما  
يصبح خط فاصلا يبرز آخره الثاني منها بعماء « منظر الشروق والعروب  
في عالم الماء من أعلى السفينة » بطريقة التقنيات التي تعرض عليها  
الكتب المدرسية المساعدة في محاولتنا لزيادة تطويل الفأري . وهذه  
عائنه . ولكن ما يميزها هو لحوه في هذا القسم التالي لإجراء التدو  
لمراوح في ثلاث فقرات . أولا :-

وهذا المير القريب القريب  
وهذا المير البعيد البعيد  
وهذا المير الذي لم يصر  
وهذا المير وكل شهيد

وثانها في قوله :-

من المنار لكن أطرافها  
تندور بساقوتها لم تبد  
من المنار لكن أنوارها  
الهبسة زينت للمعبد  
وثالثها في قوله :-

وقد تتجل إذا أقبلت  
بعمى الشق وبؤس العبد  
وقد تتنوى إذا أدبرت  
وليس غاموسة أن تسعود

٢ - ٤

وقد تدبر بعض قصائد شوق للطباق كنموذج أسوي فريد يحقق  
لوما من الإردواج أو الثنائية التي تلد للمتدوق عندما تتبع به فرصة  
المشاركة في أداء الدلالة واكتشاف لغة التقابل المضطرب . مما يجعله  
مساهما في خلق النظام وتحديد معناه . وهو نموذج شعاع لدى شعراء  
الأنفلس بشكل واضح خاصة عند ابن خفاجة . وابن زيدون . إذ  
اكتسب لديها أبعادا متسيرة تستحق التأمل . ويصبح شوق في توظيفه  
في حالات كثيرة . منها مثلا « صبح البردة » التي يمكن أن تعد من أقوى  
معارضاته وأشدها رصانة . تكن درجة تكرار نطقها فيها عالية حتى  
ليحتوى البيت الواحد منها على طبقتين في كثير من الأحيان . فبيت  
الأول فيه تقابل بين القاع والعلم والحل والحرم . والثاني يقوم التقابل فيه  
بين عيني الجوزف . صور الألفة والوداعة . وبين الأسد . كما يكرر النطق  
الأول بين القاع والأجم . ولا يسعنا إذا تحدثنا عن مطلع هذه القصيدة  
إلا أن نتوقف عند الخلل الملحوظ في إقحام بيت من الحكمة بين بيتي غرب  
هكذا :-

جعلتها وكنت السهم في كبدى  
جرح الأحبة عندي غير ذى ألم  
ورقت أنجح ما في الناس من خلق  
إذا ورقت الناس العذر في الشيم  
يا لائعى في هواه والهوى قدر

لو شئت الوجد لم تعزل ولم تلم  
عائت الثاني على جهالة المفرد وقوته اليبانية لا يكاد يمت بصلة لبقرة  
الحبيب ومصرع العشاق ولوم الخلل للشجي . وليس أدعنا لتفسير هذا  
للمأخذ إلا أمرين :- فإما أن سلم بما يروى عن شوق أحيانا من أنه كان  
ينظم قصائده جملة من الأبيات المفردة يدمج بها إلى كونه يرتب كما  
يرأى له . ومنها كان استناده عيس بشعر يدرك مواضع تقوى  
وروابط القصائد مما يجعله يقع في النصف أحيانا كما حدث في هذه  
المقام . وإما أن هذا الترتيب من صبح شوق نفسه . لكن « كتاب غربه  
صوريا عنا وشكلا لا صلة له بعالم الحب الحقيقي أو الإنسانى فقد أتاح له  
فرصة الانسلاخ من السياق والتأمل في شيء خارجي ثم العودة إليه دون  
جرح

وقد يمر ذلك القرض أن أعرب بيت في هذا المنطق - حسب تقدير  
بعض النقاد -

يا ناعس الطرف لا فقت الهوى أبدا  
أسهرت مضناك في حفظ الهوى فم



يس فيه من روح الشعر سوى هذا الطناق المراكب بين داعس  
وأُسهرت وهم أما أن يدعو حبيب لحبه بألا يلدوى الهوى - هواء -  
فليس ذلك من عرق بعضى وهضم للاستحانة . وكل ما فيه إنما هو  
رقه لغزل بصورى وتقليده الشكلى . ولعل هذا النوع من اللباس  
الوصفى كـ نسب لأنواع من ينشأ للمديح النبوى ويقص عواطفه كى  
يساب بعد ذلك دافعه فى شبر الدينى المستأثر

٥ - ٣

وقد يعتمد التدويم على شوق على تكرار الأدوات بارتفاع  
منتصه ، سواء كانت أدوات استهوائية أم شرعية . وبوسعنا أن نورد  
بذلك كثير من المدوح . لكننا سنكتفى ببعض الأمثلة الدالة . من ذلك  
قوله فى قصيدة «شهد الحق»

إلام احلف ببنكم إلاما ؟  
وهذى الصبغة الكرى هلاما ؟  
ولم يكبد بفضلكم لبعض  
وتبدون العداوة والحصام ؟  
وأين الفوز لا مصر استقرت  
على حال ولا السوادان إلاما ؟  
وأين ذهبهم بالخلق لما

ركبهم فى قصيدته الظلاما ؟  
فها تنرى الأدوات الاستهوائية فى تدويم متواصل خمس مرات فى  
أربعة أبيات متتالية . وتتكرر الأداة الأولى أول المشرط وآخره كما يحفظ  
بقصيدة عمرى متحركا متوثب الصياغة . وبضمن لها درجة عالية من  
لغائية . ولا يثبت الشاعر أن يصبم إلى هذه الوسيلة الأسلوبية وسيلة  
أخرى تتمنى فى التدويم بصيغة الشرط بتكرارها ست مرات على مراحل  
متقاربة أولا ثم متباعدة فى نهاية الأمر . مما يحدد إطار التراوح بين  
التدويم بالاستهواء والمشرط والمخالفة بينها فى القصيدة . فيقوم كل منها  
بتعميق الهوى الدلالى الأخير لها . ومن مطالع شوق القوية التى استطاع  
أن يوظف فيها الاستهواء حتى يصل إلى درجة التدويم الداهل ما يستل  
به قصيدة ليل فى قوله :-

من أى عهد فى القرى تغدق ؟  
وبأى كف فى المدائن تغدق ؟  
ومن السماء نزلت أم فجرت من  
عليها الحساد جداولاً تفرق ؟  
وبأى عين أم بسايسة مونة  
أم أى طوفان تفيض وتغرق ؟  
وبأى نول أنت تبيع بردة  
للصفتى جديدها لا يخلق ؟

وبعل القدرى . يلاحظ مع إمكانية هذه القراءة التى تسجل فى اعتبارها  
حسب الدلالى مصفا إلى ترويع الموسيقى . وبذلك أنها لا تحل أساسا  
سبة بقصيده . بل تساعد الأخرى على إبراز المقاطع والأجزاء الحقيقية  
بجملة شعرية . ومخرج قنلا حافظ النظم المتجمد الذى يحل شكل  
كتابه شعر أى شبره يعمل بصفه معرقة عن شجرة التوصل الشعرى

القصيدة . ولا يعتبر هذا الملمح عربى عن مركز ههنا الآن . لأن  
تكرار القوالب العروضية للتوالى دون تبديل واضح ، ودعم هذا التكرار  
الحرق شكل الكتابة . يحيله إلى عامل قوى يؤدى إلى الرتبة الممهدة  
توالى تكرار القطع المتساوية فى تكوينات القصيدة فى الزخارف  
العربية . والتدويم الذى نتحدث عنه هو محاولة الشاعر لتوصيف التكرار  
للتعميق الدلالى والإمعان فى التطريف الموسيقى لى الرتبة والمحمود . كما  
أن حركات التحديد - سواء فى التكوينات العروضية أم فى شكل  
الكتابة - ليست سوى استجابة لحس حادى حدث يحج بى كسر عامل  
الرتابة وإيجاد لون من الفوضى الضميمة لى تشكيل خصى بمكاييد  
توافقة أعمق وإشباع لده جانيه أكثر بقطعة واحدة

٥ - ٤

وقد يستلهم شوق لونا آخر من التدويم يستل فى تكرار محسوسة  
من الأنماط المحوية - لا بكلماتها ذاتها - وإنما بتركيبها ضميره . مما  
يجعلنا نستشر شيئا من الألفة الناجمة عن تكرار الفودج الحوى وإشباع  
ما تنفج من إيقاعات كما يرى مثلا فى مداسيته بشائقة التى لا يكف  
الدارسون عن اقتطاع فلدات من انظارهم لم يحصوها فى جملتها بدراسة  
أسلوبية متكاملة . تحلل أولا علاقاتها العديدة بوبه من ربوب من  
الوجهة التعبيرية والمبكل الموسيقى الداهل على وجه الخصوص ، ثم  
ترصد محاور صباغتها ومستوياتها الشعرية وكيفية توظيفها للإنتاج الدلالة  
الأخيرة . وبما أنها الآن ما يتصل بتكرار الأحداث السحرية فى مثل  
قوله -

سقا لعهد كأكاف الرنى رلة  
أنى ذهبا وأعطاف الصبا ينا  
إذ الرمان با هباء زاهية  
تترف أوقاسا فهب رباحيا  
الوصل صافية والعيش ناهية  
والعمد حاشية والدهر ماشية  
والشمس تحتال فى العقبان محسبة  
بثقبس ترفل لى وشى الجاهيا  
والليل يقل كالديا إذا احتلت  
لو كان فيها وهاء للمصافيا  
والسعد لو دام والنعمى لو اضطرت

والليل لو هم والمقدار لو دها  
والأمر اللافت فى هذا الخط من التدويم هو ضرورة أن يكون متراوحا ،  
إذ لو توالى كله لأصبح ثقلا وانعكس تأثيره . فأكداف برى تعد  
ترجمتها فى أعطاف الصبا . واليب ثلاث يكر . ون «الفعل فاعلة»  
ثلاث مرات تكرر المفارقة حدة رتاتها وتراوح فيها . كما يراوح البيت  
الرابع قبل أن يصب فى الخط الأخير الذى يصل فى إلحاحه إلى أقصى  
درجة من التدويم باستحالة لصيغة الشرط . وقد يصادف إلى التصد  
الحوى تكرار كلمة محددة كما نجد فى قصيدته الشهيرة «عنه» ح جنى ،  
إذ يقول -

الملك أن تعملوا ما استطعتموا عملا  
وأن يسجد على الاعمال إتقان

الملك أن تخرج الأموال ناشطة

نطلب فيص إصلاح وعمران

الملك تحت لسان حوله أدب

وتحت عقل على جيد عرفان

الملك أن تتلاقوا في هوى وطن

تصرفت فيه أجاس وأديان

ولاشك أن الصبغة الحكيم المباشرة لهذه القصيدة قد حرمت التدويم من أن يوظف في ميكانيزم تصويري يثرى القصيدة بعناصر شعرية فائقة ويمكن أن يعد من هذا النوع من التدويم الحوى تكرار الشرط . وهو كثير عند شوقي مثل قوله في المهرية -

فإذا سخوت بلغت بالحدود المدى

وفعلت مالا تفعل الأنواء

وإذا غصوت فقادرا ومقدرا

لا يستهين بمصروفك الجهلاء

وإذا رحمت فأنت أم أو أب

هذان في اللغة هما الرحماء

ثم تستمر الصبغة بهذا اللفظ حتى تبلغ أربعة عشر بيتا متتاليا . ثم يبرز كثرة اتكاء شوقي على هذا اللون من التطريب وتوجيهه بطلبه .

٥ - ٥

فإذا . . . تصل التكرار بوحدة صغيرة - مثل النصب المهرية - فيزداد وزوده متاثرا لا يمكن أن يعد من قبيل التدويم . لأنه لا يكاد حيثثد يصعد . ومرة التدويم الرئيسية هي التدويم المنظور . أما إذا جاءت هذه الصبغة متتابعة لاهثة فإن ذلك يعقّر قدرا هاما من التدويم . كما حدث في قصيدته عن جيب وصواحبها .

ولمّا من فوق الديار ولحنا

وعلاها بحرى ومن حول القرى

متصوبا متصعدا متصهلا

متسرعا متصلا متصهرا

هذه الصبغة التي لأخيرة تشترك عصورها بجهة ثوابها المتدفق . ولو جاءت مبعثرة في عدة أبيات لم يربأ أماما . مع أن البيت الأول بهذه الصبغة يخرج من الإجحاح الذي كان سميها معادما القدماء باستقصاء المعنى . فإذ يرى عر هذه نديار محطابا من جميع الأبعاد . وكل ما يأتي بعد ذلك في الصبغة التالية فهو تصوير لحركة هذا الماء بمن أيضا في استعداده لكل مكاييد الحركة المنظورة . على أن هناك صبغا أخرى مريدة لما عند شوقي . تصات أنيرة . منها صبغة « فاعلات » التي كثيرا ما تأتي في شكل تدويم متواصل . وهي بطبيعتها مؤنثة كما تكاد يعصرها على محال محبب هو العزل . وقد جاءت سبع مرات في قصيدة « تكريم » . تناء من النصب :-

بأنى وروحي الساعات البعيدا

الباحات عن اليتيم نصيبا

الرايبات بكل أحور فائر

ينز الخلى من القلوب عميدا

كما جاءت سبع مرات متتالية في قصيدته عن الانقلاب العثماني ومفوط السلطان عبد الحميد . وقد عتب عليه حيثثد أن يجعل العزل بأوانس قصور الخلافة مركز التفل في القصيدة عند قوله -

أيس الأوانس في ذواها من علاتمكة وحوار  
للزعات من النسيم السراويات من السورور  
وشهدا مرة أخرى في سبع صبح في مطلع « صبح البردة » عند قوله . -

من الموائس باننا بالرقى وقنا

اللاعيات بروحي السافحات دمي

السافرات كأمثال البذور ضحي

يفرن شمس الضحى بالخلى والعصم

وهي من أعذب أبيات القصيدة وأجملها بالشعر وإن لم تكن دلعة الشهرة نتيجة لتجاوزها عند اختيار الأبيات لمشددة ذات لايقع اندبي الصارم

٥ - ٦

وقد نخل في نهاية الأمر مطة التكرار خيرة في القصيدة تشكثف . فاعلية الصبغ المتدفقة وتشترك العممية لعنايته غير لخصات التدويم الحاممة . كما نجد في قصيدة شوقي « على قبر نابليون » إذ يقول . -

لم تر السامية كما غابقتها

منزل السخدر وماء الحدادين

وتر الحق عريرا في الفسا

هبنا في العزل المستضعفين

وتر الأمر بنا فوق يد

وتر الأساس ذليلا وصلين

وتر الممزر لسيف مخرق

في بناء الملك أو رأى رصين

سن كانت وسظم لم يزل

وفساد فوق باع النصبين

ويسمى أن مقاوم إغراء التسرع باستتاج رؤية شوقي للحياة من خلال هذه الأبيات . إذ إنه لاستخلاص هذه الرؤية لابد من اعتصار شعره بجميع مختلف . واستقطار جميع ظواهره الأسلوبية للعثور على معادما الفلنى الصحيح ودلالاتها الكاملة . وكل ما تقدمه لنا هذه الأبيات إنما هو ما تراهى لشوقي لحظة حديثه عن نابليون . وقدر كبير منه متزع من أهواء الشعراء السابقين عليه . فوجد فيها ربح المثني القسوط . أو تجدده مكانا عاما يلتقي فيه كل الشعراء . فإذا ما حاولنا أن نكتشف فيه شيئا من التصعيد التصويرى أو الرمزي وحدناها حالة فقيرة . كما جعل بسبها الملحاح إلى مجرد فرع طبل لا تنصم إنه أوتار أو نغمات أخرى حبيبه إلى عمل شعري معطاء .

يبد أن هذه الملح الأخير لا يسمى أن يصرف عن السحب بقه . سبق أن أشارت إليه هذه الملاحظات الأسلوبية في محاولة للاقرب من شعر شوقي من بأنه الرئيسي . وهو في تقديرنا باب الصناعة لأسره . والتوظيف الذكي لوسائلها على تفاوت في التوفيق عن تصعيدا إلى نقية مستويات الشعر المذكرة

تجربة

نقدية

# قلب الشاعر

لأبي القاسم الشامي: محاولة قراءة

حمادى صمود

ونبش لنا في مخضّم هذه المحاولات أمر عن جانب كبير من الخطورة . هو أن القراءة الخاصة للأدب لا يمكن أن ترجع إطلاقاً . ولا تنأى إلا من معايشة الأثر ومكاشفة دقائق بنائه والاندساس ضمن مسلكه المتعمّد للشعْب الذى حوّلته بحسبته ما من «نص» وهم «إلى نص» ظاهرة أو نص علامة . ولقد كان «أغان الحياة» نصّاً الذى سعياً فيه إلى البحث عن موقع في تيارات النقد الحديث . فهل القارئ الكريم أن يعمل اختياره هذا العمل

لنا الملاحظة الثانية لمخصّص مسج القراءة . لقد كثرت الحديث في العقدين الأخيرين عن مناهج دراسة الأدب . وراجحت في بعض الأوساط النقدية عندنا مصطلحات من قبيل المذهب الاجتماعي ، والوجهة النفسية ، والأسلوبية والبنوية أو البنائية أو الهيكلية والهيكلانية . ومن دل هذا على شعور حادّ بضرورة إرساء الممارسات الأدبية على أسس مهيّجة ثابتة وأنشاق متكاملة ، وعلى الرغبة في تجاوز المضائق التي زح بالقاد فيها التوسل بمحض الذوق والانطباع ، لئلا لا يسعنا إلا أن نلاحظ أن تعاملنا مع هذه المناهج لا يزال تعاملًا منقوصاً . مرّده إلى أننا نعيش إزاءها مرحلة انبهار واقتباس تحولت بموجبها هذه المناهج ، ولا سيّما تلك التي تأكدت جدواها في البحوث اللسانية ، إلى «شعائير» أبحاث كثيرة من التجاوزات ، ولعلّ أهم ما يجير «الشعائير» أو «الشعائرية» الإيمان المطلق في القدرة الإجابية وكيف عن التمهّص والنقد أو المرح والتعديل . وأهم من كلّ ذلك فلقد بقى نقدنا يتعامل . إجمالاً . مع هذه المناهج على مستوى السطح باستجلاب مقرراتها النظرية ومحاولة إجرائها على علائها على الخصوص دون التصكّر في إمكانية مراجعة بعض أنسها وتطعيمها بتجارب قابعة من تراثنا

بتأكد في مطلع هذه المحاولة إهداء بعض الملاحظات المهيّجة . يتزلّ به هذا العمل في الحيز الذى ارتأيناه له ليعرف القارئ مداه وحدوده

وولى الملاحظات الشاؤل عن سبب الاهتمام بالشاى دون غيره من الشعراء في عدد مخصّص للشعر المعاصر لاسيّاً أنه سبق لتوسى تناول «شاى» في عدد مخصّص للمصاحج النقدية الحديثة

هل في هذا الترجّحه إقرار برأى سائر لمحت به كثير من الأوساط النقدية العربية ومؤداه أن الشعر التوسى الحديث والمعاصر لا تقع فيه على تجربة شعرية جديدة بأن تعدّ من جند الشعر وخالفه إلا الشاى . ليست هذه قناعتنا وإن كنّا والقيين من أن أبا القاسم علامة بارزة في مسار الشعر التوسى والعربى وتجربة شعرية متميزة ، بل لا نبالغ إن قلنا إنّه من شعرائنا القلائل الذين استطاعوا - لعمري التجربة وصدقها - ابتداء ما سقى اليوم به «العالم الشعرى» أو «الفضاء الشعرى»

إن ما دفعنا إلى الاهتمام به مشاغل التدريس والبحث ومعتصيات القراءة . فلقد كلّفنا . من سوات . عواكبة مستحدثات البحث في نقد والأدب . ولقد انبثت من طلبتنا إلى أشخاص الفكرى الخائل الذى تتعسّر به ثقافات محاوره عن بها على اتصال مستحكم . وكنا نحاول أن نجري نتائج هذه البحوث على نصوص عربية . إيماناً منا أنّها أقوم المسالك لمثل النقاش النظرى وإثرائه . إذ كلّ نصّ تأكيد للنسق ودحض له . لما باليك إن كانت التصوص من ثقافات متغايرة . ومنا عن رؤى . لم يتأكد إلى اليوم - رغم تحمّس البحث - ابتناؤها عن عودج بشرى موحّد

أضف إلى ذلك أننا لاحظنا أن هذه المادتين متى انتقلت إلينا أصبحت أشد صلاحية منها في منابها

لقد حاولنا : قدر الجهد ، ومنذ سنوات أن نواكب تيارات الفكر المعاصر في مجال الدراسة الأدبية واهتمامنا بشكل خاص بالإمكانيات المحددة التي وهرتها اللسانيات للمهتمين بالعلوم الإنسانية . وقد كانت صلاتنا اهتماماتنا المودعة إلى التراث العربي تتحسس مسالكه مستعدين بما نرسب في قرار النظرية الأدبية من عناصر تواصل أكثر من نصف قرن

عن كل هذا حصلت لدينا فتاعة واسعة رادتها تطلعات المصباح الواحد رسوخا ، وهي أن الظاهرة الأدبية أوسع من أن يطوقها مسج ومن أن تشقها وجهة نظر ، لذلك فإننا عاجزون عن ربط هذه المحاولة بتوجه ما ، فهي أسلوبية إلى حد ، وبسيوية إلى حد ، وإنشائية إلى حد ، وثرائية إلى حد ، وشخصية إلى حد .

ولا ينبغي أن لا يحصل قولنا هذا على أننا قبلنا الثقة في قدرة هذه المناهج متى التزمت بصرامة فائقة - لم يلمسها بكل صراحة في المحاولات التي وقفنا عليها بالعربية - في قدرتها على إطلاق النص واستكناه مضمونه (تبيين الكيفيات التي تترتب حسيها دواله على مدلولاته) كما نود ألا يحل قولنا على أنه «توثيقية» ويبحث عن حل وسط يؤول في نهاية الأمر إلى رفض النسق والاستتباع الفكر العلقاني جملة

بنا رمي من ملاحظتنا إلى تأكيد مكمل بدوي : يجمع عليه المتعاملون مع الأدب بالفكر والنظر وينسونه في كل دراسة ، هو أن الظاهرة الأدبية هي نقطة تقاطع جملة من العوامل حتى لكأنها لا تستمد وجودها من ذاتها وإنما من وجود غيرها فيها ، هي نص وكاتب وقرآن وفارئ - نص وعام ، نص ونص ، والكاتب والفارئ والعالم والنص سياقات مؤنظمة مختلفة ومتبادلة تساهم كلها ، حل نحو ، في دلالة لأدب وصيغ مواصفاته . ومن ثم فالتعامل معه من توجه منهجي محدد يعمق معرفتنا بجانب مفرد من جوانبه ولا يأتي على «صيغة الجمع» به . ويست أدري من من كبار النقاد تخففت تجربته عن هذه القولة «أن يتوصل الفكر بسبق ليس أقل قتلا له من أن لا يتوصل بنسق ، والعبارة أن يقر انحراف على الجمع بينهما»

والملاحظة الثالثة نهم للتساؤل عن العاية التي تسمى هذه القراءة إلى بلوغها أو إن شئت هو التساؤل عن جدواها كجدار للقيمة الأدبية وإحسانية .

الجواب عن السؤال ليس ميسورا ولا أظننا سنطيق الانتباه إلى رأي قاطع من قراءة أهم التصور النظرية المؤسسة لهذه المناهج والأعمال التطبيقية ، المسخرة

فأعذب الأعمال التطبيقية تطلق من مصوص فصت بشأنها مسألة القيمة وتكرست تاريخيا كمعالم أدبية شائعة .

وليس في المتوفر لدينا من التصوص ، في حدود اطلاعتنا ، مصوص كثيرة تكشف المتوصل مناهج القراءة للمستحدثة فيها عن قيم أدبية وجاهلية لم يند إلىها التفاد من قبل

أضف إلى ذلك أن صلة هذه المناهج بالنقد الأدبي صلة لا تخلو من العموض والتدقيق . فالأسلوبية مثلا ، كانت حريصة ، من مطلع شأنها - على التمييز بين اهتماماتها واهتمام النقد الأدبي - وكل يعلم الجهد الذي بذله «شارل بالي» للإقناع بأن عائبها القصوى ليست القيمة التعبيرية ، الكامنة في المستوى اللغوي الشائع بين الناس . إلا أن الأسلوبية ، فمرت في وقت لاحق أعمالا جليلة لا مناص من اعتبارها أعمالا نقدية في المعنى الصيق للكلمة . نذكر منها دراسات الأسلوب الفرنسي «بيار فريو» المتعلقة بديوان «بودلير» وأزهار الشر»

ولنر كان «بارط» يقدم مفهوم «القراءة» على مفهوم «النقد» وبالأستماع وطبيعة الفارئ عن وطبيعة الناقد ، ويستشرف في تحصيل عملية القراءة أفاقا مذهشة ، ويستبدى في البحث مسالك لم تحضر بعينه على مال ، فإنه في «النقد والحقيقة» مثلا يعتبر البنيوية توليدية كانت أو عرسية أو لسانية - البديل الإيجابي لما سمى «النقد الخامس» .

كذلك نرى أهل الرأي يتزلون الحديث عن هذه المناهج في بدوات موضوعها «النقد الأدبي» ولندكر على سبيل المثال الندوة التي عقدت من سنوات بـ «سيريري لاسال» ونخصت أعمالها من مؤلف مشهور عنوانه «مسالك النقد الزاهنة»

فأنت نرى من هذه الأمثلة ومن غيرها عسر البت في أمر هذه التوجهات وضرورة الاحتراز وقت تصيغها ضمن مراتب العلوم . فمن الزلل في الرأي التزل بها عبدا ، بلقيس بالمعنى الذي حددته الممارسات النقدية الأصلية من جهة كونها مشاهد معياريا يفصح إلى حكم تنفرد بموجه مرلة النص من نية المصوص للدرجة ضمن النوع .

ولعل للعسر أسبابا من طبيعة حركة التحديث القائمة اليوم بإعادة النظر في المناهج والسبل عمل لا ينفك عن إعادة النظر في العلم ذاته . مطرح مشكلة المسج لا يجدي ما لم تطرح ملتزمة بمشكلة انتقد ذاته وبالأستماع مسألة القيمة . والتغير الحاصل في طرق التدول ، هو بالضرورة تغير في تقدير العملية النقدية ذات . بل إن الحدود التي كانت قائمة بين وطبقتي الكتابة والنقد ، بدأت في التراجع والانحسار ، والفارئ والكاتب في اعتبارهم اليوم بضاد متداخلان . والكلام إبداع والكلام على الكلام إبداع والوظيفة الإنشائية والوظيفة الماوراء لغوية دوائر متصاعدة ومرايا متعاقبة متعاكسة مما لا يحصى من الخيالات والصور

فقراءة هذه القصيدة من شعر الشابي قد لا تعني من وجهة النقد الكلاميكي الشهادة لها بقيمة هيبة متميزة ولكنها قد تعني - من جهة الطرح المعاصر لقضايا الأدب والنقد - أنها ركز من أركان عالم الشابي الشعري ورسم من الرواسم النادرة التي تهدينا إلى إدراك سية الأثر الذي وردت فيه

النص

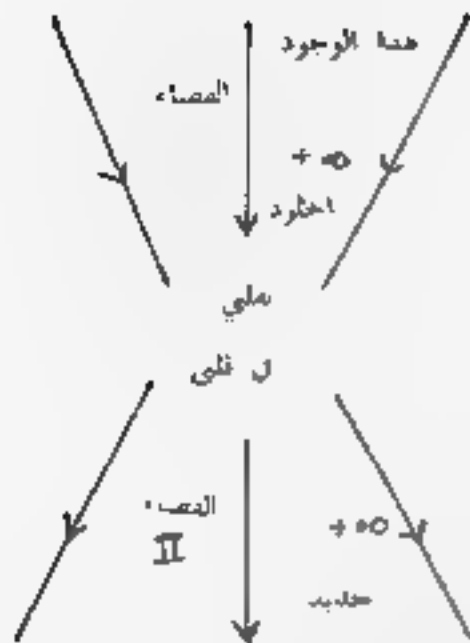
قلب الشاعر

كل صا هـ . وما دبت . وما

سام . أو حمام عن هذا الوجود

[illegible]

( d'éclic ) أى الموصلة بنى سلطاناً فى نظامه  
الاصلى

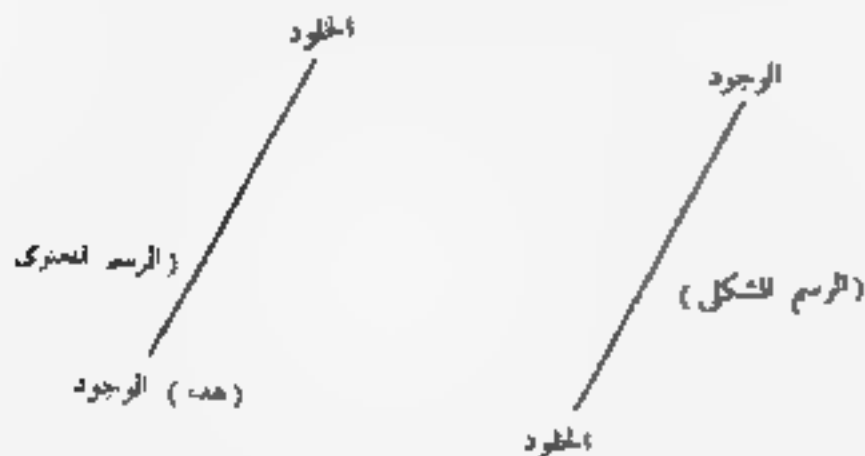


فانصص فضاء الابد أحدما قلب الشاعر إلى الآخر شذا . أو هو فضاء يعبر في هذا القلب فيصهره فيولد من حديد تشكلا قد مقدود من عشق التحرة وشفافية الرؤية فتسجل العمة وتبدأ جليلة العاصم ويكبح جاميها إيدانا بتحول الأشياء إلى مراسم قبة يشيها الشاعر بالكلمة والصورة معتمدين من عصاره روحه وشغافه مكادته

#### الفضاء الأول

عدة مظاهر شكلية ومعنوية تشد الانتباه في هذا القسم الأول لعل أبرزها ثلاثة قيام المقطوعة حربا على جملة واحدة فصل بين عصرها الأساسيين المتدا (كل ما هبة) والخمر (نحيا أو كنها تحب) باعتراض استغرق خمسة أسات (٢-٦) وطرد الاسم في صيغة الجمع فمن سبعة وعشرين اسما احتواها الاعتراض الواقع في حيز «مين» جاء عشرون منها في صيغة الجمع (٢٧/٢٠) . والاهمية طاعية على ما بين طرق المقطع طمينا مطلقا لا نستثنى منه إلا جملتين معيتين تترقا من الاسم مثقلة المصدر المنتم (تحيد - البيت ٢ ، تجود - البيت ٥) ووقوف هذه الاهمية بين أفعال (البيت ١ والبيت ٧)

أما المظهر الثالث فوقوف كل المقطع بين قابليتين - طرفين هما (الوجود - الخلود) فمنهم أن ترق الشاعر أو الخط المعنوي لنفسه معاكس لخط بنائها الشكلي ، فترتبط الأبيات من أعلى إلى أسفل ببناء ترتيب الأفق الشعري الذي يريد الشا أن يشتمه تصاعدي



فالمالب على هذا الفضاء جدلية الوجود والتعدد من جهة والفعل والتناؤه من جهة أخرى وطلايع «التعدد» الافتتاح بأداة استعراق مضافة إلى جمل

إن يخرق النص وعمله الهندسي لفظة «القلب» ، فهي نقطة الخدب والبند و المركز الذي يستقطب أجراءه ويشع عليها

وأهميتها ليست رهنة برورها في الموان - وإن كانت العناوين إلى يصعب الشعراء لهضائهم شديدة المصلة بيقه النص وعلى درجة عالية من الانكسار الدلالي بحيث يكون النص انتشارا لها وتمجرا لجمالها المعنوي الكثيف

ولا تنافي من مقام القلب في الأدب حلقا ونظيرا ولا حتى من كونه حرصا من أعراض الشعر الكبرى . نعم إن الاهتمام بمواضيع الأدب من توجه حرصي أي أو تاريخي أمر لا شك في أهميته . إلا أن لنا والقين من جدواه طريقا إلى خصائص بناء النص وكيفية رسم الشاعر ملامح الفرص

إن أهمية اللفظة راجعة ، من وجهة نظرنا ، إلى احتلالها مركزا بل مرحل حساسة من نسج القصيدة العام ، فقد وردت هذا العنوان مرتين . في آخر المقطوعة الأولى (البيت ٧) ومطلع المقطوعة الثانية (البيت ٨) وهي في الموضعين تشمل نفس الحيز تقريبا (بعد جملة مقاطع من مطلع الصدر في البيت السابع وبعد أربعة من البيت الثامن)

وحتلات اللفظة هذه المراتب يتكو ملاحظات

فهو في الحالات الثلاث جاء في تركيب إصاح

قلب الشاعر

قلب ي

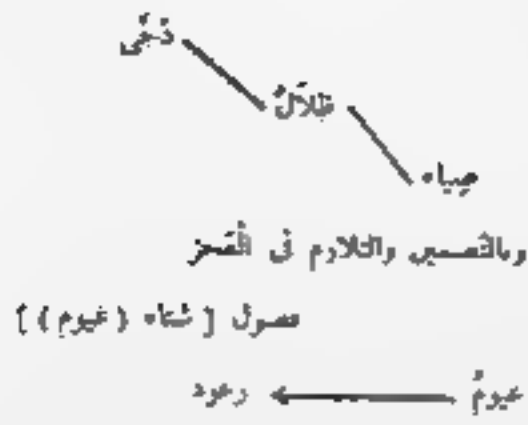
قلب ي

إن تسمح الذي يوحى به الموان والذي قد يفهم منه أن الشاعر يتناول القلب على أنه حرص شعري عام قد وقع مجاوره بسرعة وتحول المصاف إليه المرف إلى صميم متصل بوحده «الأنا» وللنكلم . فأبسط التحولات الضرورية على الموان تناولا انطاق «الأنا» «والهو» أي المتحدث والمتحدث عنه . ومعناه أن القصيدة ستطلق في مسار استعاطي يتداخل فيه الكشف والاستكشاف وتعمو الجواهر بين الخبر والاستخبار ، حتى لكان تحديد الشاعر لعناصر تجربته بعض تلك التجربة ، وأدوات الشعر مواضعه .

وانعطف ورد في حالتين طرفا لمقطوعة ، فكان بهانه في الأولى ومداية في الثانية ومن ثم يمكن اعتباره نقطة تماس أو تناظر مقطوعتين متكفتين لا تتصور أن يحدث بينهما أي تطور أو تحول لا يكون لهذا الموقع دخل فيه

وهذه في نظرنا ، أهم ظاهرة في بنية النص وأوسعها محالا وعكس تحطتها على هذا النحو





هذا الربط لم يتولد عنه ترابط أشمل يدمج الشصير في وحدة متسقة وكذا الشار في البيت الخامس فصاعه برد وصفيح يوحيا بالثجد والموت ولكن الشاعر يقطع السق بإدخال لطر معروفا بفعل مشع تعلق الدفن والحرارة والسقاء (نجد)

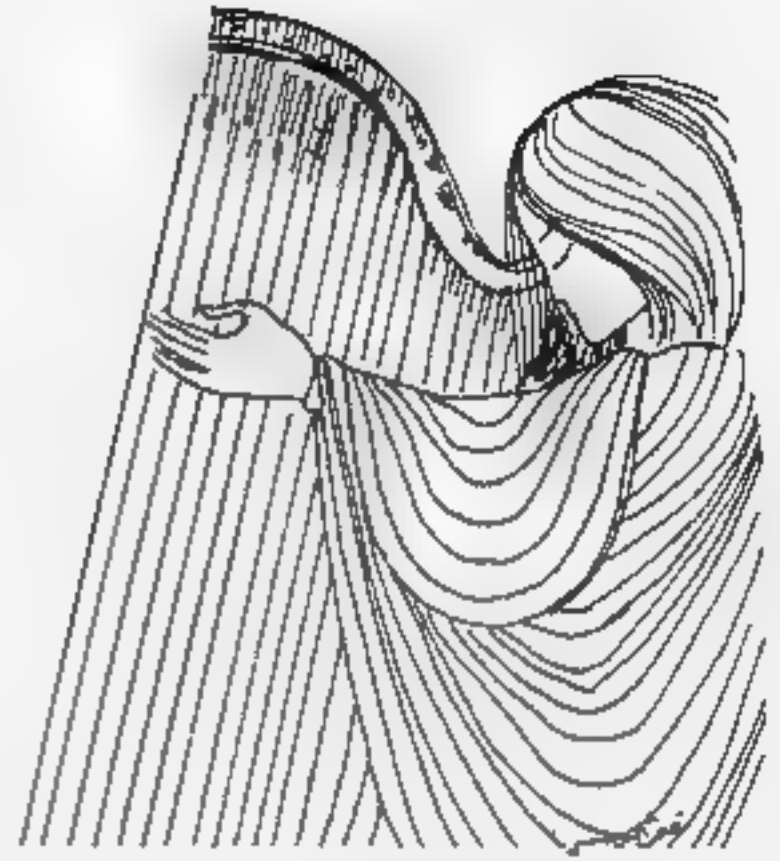
ولعدم الانظام في هذا القسم لأرب مظاهر أخرى حرة ومعوية . فنحن لا نقف مثلاً . إن تجاورنا موحيات الون ونقاية . على سبب تفسريه الاقتصار في البيت على ثلاثة أسماء يربا ورد أعلي عراء عنه . ثم لماذا جاء البيت جملة معية مرتين ( ٢ . ٥ ) وسم فاعل مرة ( ٥ ) .

كما أن المقابلة التي تبدو لأول وهلة أسلوباً مطرداً تترتب حسب عناصر الحقل الدلالي الشائع الذي يستمد منه مادة شعره قلبه ومبه ، أحياناً على نهج خاص يحمل عبادتها العام وإن كان بعضها يكشف عن جوانب هامة من رؤية الشاعر

مقابلة الصمت بالتشيد ( البيت ٦ ) مقابلة غير متعادلة الأضراب إلا أن هذا الاحتلال مؤشر يهدينا إلى قناعات الشعر ونصواته فالصمت ، عده ، لا يقايله الكلام وإنما يشيد وهو جس من اللغز يقوم على التوقع . فالشاعر إما أن يضمنت أو أن يشيد فكلامه يضاء ولاغنى دلالة هذا الأمر عند شاعر توح جربته بصوت « أغاني الحياة » إلا أن القيمة التعبيرية في هذه المقابلة التي لم يجرحها الشاعر على الست المتح لا تتوفر في غيرها

بإمكاننا الحديث عن مقابلة بين الوديان والبيد ( بيت ٣ ) لكن بشرط أن نشبه إلى أنها لا تستقيم ألا بتعمق طرفها الأول وتوليد العلاقات الكامنة فيه . فلن كان الأصل اللعوى للبيد يحمل في ظاهر لغظه معنى الموت والفساء والقحط والحفاف فإن بين « الوديان » والحياة والتماء حواجر وعلاقات علاقة إزدواج بين النصف والمطروف ( تؤدى كدنة عن الماء وإيحاء به ) وعلاقة استتاع بين الماء والخصب تقوم من بعدهم علاقة مشابهة يتحول بموجبها الخصب زمراً للحياة والتماء والمطاء .

ويحد في هذا المعنى أيضاً مثلثات لكنها هي أيضاً لا تجرى على عطف واحد فأتت واحد في صدر السب ربيع تصور تقوم به بين الطرفين للتناوب مرحلة وسفى يخلو في است حركة متناقضة تحذف من حدة التبادل



موصولة . الاسم لب مشرقة . والظروف في نهاية البيت على لفظ « الوجود » مطلقاً معزوا باسم الإشارة . ولما يقوى نزعة التعميم والاستغراق ورود صفة الموصول أزواجاً متناغمة متجانسة مخرجة مخرج « الاتباع » ليس الغرض منها ما تعبه في ذاتها وإنما في ما توحى به من شمول وإحاطة ( هب . دب / نام . حام )

كل هذا حمل البيت مثلاً ترهقه الكثرة ويرهقه آهوان الشاعر وعصبية ( واندهاه الخطا ) البادية على أديم اللغة ( التجرد ) والتقرير . فنجبر بعض الحروف . نصائد في ترتيب الحركات ... فاصرم طوقه وتوعد الاعتراض . تغويداً وخفياً . ينشر بعض جميل البيت ويُسْطَه . ويدابنا مستشرق نحوم العام الذي يستمد منه الشاعر مادة فنه ومعنى فيه وبهية قدما وبناء . فالطبيعة يصاغرهما ويختلف تهيأها هي النسب الذي تتعدى منه أحاسيسه والعجبة التي يرسم بها عليها ملامح العالم المستعمل جاوراً للعام الزاهر

ول حديثه عن الطبيعة تبدو أيضاً نزعة التخصي والإحاطة فهي طيور ودهور وريبيع وأغصان وعار وذوى ووديان وحياء وفصول وشيد وهي : كهوف وبراكين وبيد وظلال وذخى وغيوم ورجود وهي أيضاً : للوح وحيات وأغصير وأمطار وصمت

والشاعر يورد هذه العناصر على غير نظام . فلن كانت مكونات مشهد في البيت لتأني تقوم على شيء من التناقض والتكامل ( يربيع . أغصان . رهور . شدى . طيور ) فإياها في بقية الأبيات مضطربة مدسحة . فلا ربط بين عناصر البيت إلا بإطار الطبيعة العام وبصفتها معنى هو . والعظمة المؤكدة بصرع غنصرى الماء والنار أساساً

وفي صدر البيت رابع يبدء بصحب ويجم الحدود وتترلق لتصبده شت هيث في عالم انطلاء والقصبة بمعنى أن التبة الذاتية مصوب ولكن سرعان ما يجرح اليه عن هذا المطلق فتأني حركة النحر بدعه انفتاحه . الألب تقصع المصتب والسكة بصفة مدسحة إذ أحل جميع ورجوده فانه البيت . فالترابط الحاصل بين أنصاف الأدوات على حدة وهو ترابط بالتصاعد ( أو بالتدنى ) في الصدر

ولكنك لا تدري وَحْدَهُ الثالث الواقع في صدر البيت الثالث



فليس بين الطرفين مقابلة وبين الطرفين الثاني والثالث مقابلة ولكنها من حسن المقادلات التي أشرنا إليها

على هذا الخط يتأكد أن الغاية التي يترجمها الشاعر من الأبيات الستة الأولى هي الكثرة والتعدد وإدراكات هذه الغاية مستحكمة طفت الاسمية ومغلف بدود وانعدام الفعل والحركة . فالعالم المنار إليه هو العالم الخارجي الغبزيالي أو هو الطبيعة المكنية المهددة من كل فعالية . قبل أن تنبش لبوس الشعر وتسكب حركاته المتوترة المشحونة . فكان العالم . ما لم يلتحم بقلب الشاعر . عالم بدائي مادي لم يتشكل . بنت الشاعر أسماءه عن مسبباته ولكنه لا يدرك ما بينها من علاقات ووشائج فتأتي متجاورة متتابعة .

لكن ماذا يحدث عند ما يقبض الكل في الأنا ويلبث فيه وتتحول الطبيعة من موجود موضوعي إلى عرض شعري ؟

يطالعنا في البيت السابع الفعل ، وهو فعل صريح صياغته مفتوح لدلالة يعين بصيغة قاصدة (إلى درجة الصانعة) رغم التحول من الحضور إلى الحركة ومن «الشهيد» إلى الانفعال .

ولحظة في هذا المقام هي حياة النفس والشعر . يستطرب فيها قلب المنابر العالم بكل عناصره وجميع تجلياته لبحث فيها من روحه حياة جديدة . ويتأكد هذا الاعتناء بظاهرة نحوية واضحة وهي حاحة الشاعر إلى تعميق الفعل بالخال . وأولى الأحوال الحرية !

والحرية المقصودة . كما ستبين . حرية بمعنى خاص . هي ركن من أركان عالمه الشعري ومظهر من «أشواقه الناشئة» وتوقه العارم إلى مطلق . هي حرية يشبها الشاعر إنشاء وقت يتخلص من مرهقات القيود ويكسر الأطواق المصروبة عليه .

هي حرية النفس في إعادة بناء العالم وصياغته على هج الشاعر المتعدد المتسامي الذي لا يؤمن بالخلق الأول ولا يفضل بالنواميس إلا أن يذهب فتخرج جديدة متجددة لا يأت عليها إلى ولا يأكل منها الدهر فعصب الشاعر خلق محدد للأشياء وحلوه (حصة الشعر)

فالمرح يخرج بانكون عن الفناء والموت إلى عالم سرمدي لا تخويه لأبعاد ولا تحيط به . (يدل على ذلك أن الشاعر يقيد بعدد مظاهر الوجود ستة أبيات ثم طهر الخلود فجأة في نفس البيت الذي لا مس فيه قلب لشاعر أي عندما انتقل من وجود موضوعي إلى وجود ذاتي)

الفضاء الثاني

في البيت السابع ثلاث والدات (matrices) في كنهها تتحدد ملامح الفضاء الثاني : الفعل (تحيا) . والحرية (الحال حرة) . والتشبيه (كأطفال الخلود)

واللغة . في هذه المقطوعة . برز بكل ثقلها على هذه النقطة الحساسة (القلب) التي في مقدورها أن تثنى لعدم في اتجاهين اتجاه أفق (رُحْب) يتناسب واتساعه الذي يحدث عنه في المقطوعة سابقة وتعدده . واتجاه عمودي سم عن عمق لتحرية وبعد لرؤيته التي تستكشف العالم وتبني على غير مثال . تبرز اللغة بكل ثقلها في شكل لازمة تنصدر كل أبيات المقطوعة في شيء من الرتبة لا يحدد عبداً لا يحسن بالغناء ولا يحتويه إلا قلب شاعر يقبض ويجمعه نصب حبيده في أعماقه وعنه تصدر معذولة عن أصلها محتونة من تصور الفضاء هنا فتتو عنصرها أرواحاً متقلبة منتظمة في حين جاءت في المقطوعة لأول مرة عن غير نظام محدد . وعلى هذا النحو تحولت العاصر من القصص إلى النظام واخترق نظر الشاعر سطحها ليستكشف ما يقوم بينها من علاقات تركرت عنده . لأسباب ليس هنا مجال شرحها . في بنية ثنائية .

الموت	لم الوجود	(بيت ٨)
أهوان الدجى	لم أعلام الوجود	(بيت ٩)
أصداء الفنا	لم أطلال الخلود	(بيت ١٠)
الدمع	لم الليل	(بيت ١٢)
محمى	لم تُبدو	(بيت ١٤)

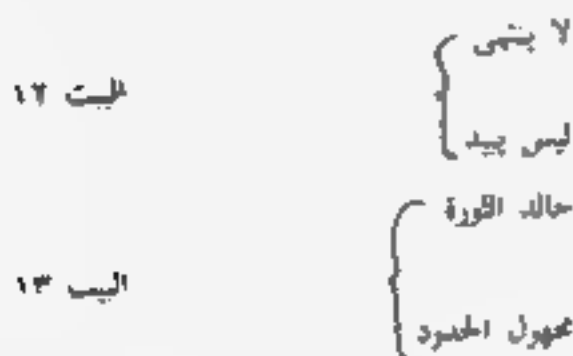
واضداد المقابلة في هذا القسم الثاني يفتح أعيننا على عناصره هامة جدا في الشعر تمثل في ضرورة الانشياء إلى التحول الذي يطرأ على دلالات اللغة ووجوه تعريضها عندما تحرى إجراء . عينا وتعلق بها مقصد زائدة على ما تؤديه في أصل الوضع . فين بنية المعنى في الفضاء الثاني (المقابلة أساس) . والحرية . مصدقة بل معارضة من عتيد الأمور من جهة المواصفة . إلا أننا نتحصى هذا المعارضة وقت ربط حرية بتصورات الشاعر وقبضه . فيصبح نظام لمبصر . في سيرة ثنائية هي أس رؤيته للعالم . حرية لا تعدها حرية . لأن الشاعر مارس حقه في امتلاك العالم وإعادة تكوينه

ولقد وحدها أصداء السيرة التبدلية في القسم الأول لأن المتكلم هو الشاعر . ومن الصعب أن يتحدد مطلقا من صفة الشعر وهو يتحدث عن العالم خارج ذاته . مهمتها تحاول الإنسان تحيى أهوائه بحسب

وإما انصرفت المقابلة واشتدت وقت ارتفعت القصيدة شدة وشك من الخارج إلى الداخل . من صميم الخلق إلى صميم المتكلم المتصل . أي عندما بدأ الشاعر يخبر في قلبه ويستكشف حده . وهذا ذكرنا في محل سبق الاشتغال

وتعلم من أهم التطورات الطارئة على المقطع الأول وقت اشع به «القلب» بروز الفعل شكل لافت والفعل والحركة في الفضاء الثاني انشاء للفعل «تحيا» الذي قص به المقطوعة السابقة فهو أوسعها دلالة وأغرقها في التعميم بحيث يتخرج كلها في حيزه

وليس الشار المظهر الوحيد الذي رشح من الخلق والتشبيه لكل نوع من  
المعيرة عن الزمن المطلق صادرة لا شك عنها أوجهها علاقة

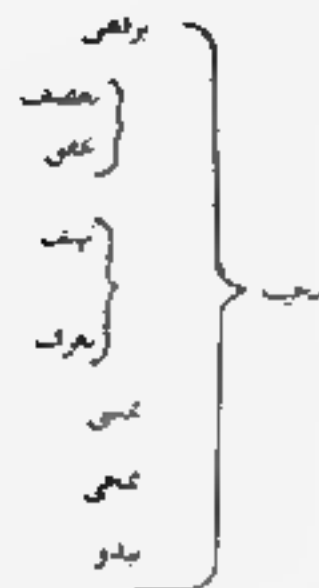


ومن أهم مظاهر حركة القصيدة وتطورها بهذا الأخير هو اختراع قصيدة  
الخطبات الشعرية ويربطها بهاته نمطه عندك مكانة «قلب الشاعر» في أحسن  
العالم والتفاد إلى أبحاثه ومكاشفته حقائق روايت

وظرف الزمان المشرق بأداة الاسم في أيضا هامة لأنه يؤكد بقطعه النسب  
وواصل إحساسه بالكون . فالتجربة القوية الحقيقية لا تسهر ولا تنم ولا تنسى  
وإنما هي عماد دائم وبحة متجددة واسكان سحيق وأحرى تعدد

ولقد تركنا ، عمدا ، الحديث عن الاغراض الذخيرية فيها كما رغبنا من  
المرسل بالتصديقات الواردة من خارج النص ، وليس ذلك من قلة ايمان بجدوى  
هذه التوجهات واعا التماسنا من حدود رؤية معينة ، والا في مكاننا ان نطيل هذا  
الشرح بضميل القول في الطيعة في هذه القصيدة ومسائل التأثير والتأثير ، والمقدرة  
بمنه وبين غيره ، بالمية القلب عند وجودها من كنهان يداه القلب

أخيرا إننا إن لم نطعم إلى تاريخ الادب حديثا - فالكمل متفق على مكانة القلب في الشعر - فقد حاولنا ان نبرز تلك المكانة من خلال نبي القلم وما يقوم فيها من شأنه



والناظر في المقالات والأعمال القصصة - يلاحظ أنها أرواح متعاقبة في  
قلب الشاعر ، لا متصارعة يد في ذلك الاكتمال أعينها . جعل واحد قاعه  
بعضه ( بيت ٨ - ١١ ) . وبرور الصيغة الاسمية ورميغ البيت باللامزة ( البيت  
١٢ ) ومن لأدبه معنى ، لأعمال . فإذا استبنا ، تحمى . و بعد الاستبصار  
( بيت ١٤ ) وما جعل منديلان جديا في آخر القصيدة تدريجيا ليحج القافلة بها  
وبراز لأعوار القصيدة التي تكون في أجل صورها وأصنافها صرخات الزخوة  
والقاء وباء القمار حواء وهدمها نحتا عن المطلق وجريا وراء المجهول الذي جعل  
من رقة الصورة فلا نظيره وإنما تقع دونه ( جميعه المصارع التي ببت عليها كل  
أعماله ) يظهر من مصدر بحث القصي عن الذنوبة ونظروا حيث لا نستطيع بد  
من أن نحوى العمل غير ( راعيا راعيا )

١. استنبط هذين المبدأين من الألفاظ الواردة في القرآن في الصفات والصفات  
 ٢. وجد فيهما من ثلثين إلى ثمانين في الأسماء المرتبطة بها في الصفات  
 (١٠) (١١) (١٢) (١٣) (١٤) (١٥) (١٦) (١٧) (١٨) (١٩) (٢٠) (٢١) (٢٢) (٢٣) (٢٤) (٢٥) (٢٦) (٢٧) (٢٨) (٢٩) (٣٠) (٣١) (٣٢) (٣٣) (٣٤) (٣٥) (٣٦) (٣٧) (٣٨) (٣٩) (٤٠) (٤١) (٤٢) (٤٣) (٤٤) (٤٥) (٤٦) (٤٧) (٤٨) (٤٩) (٥٠) (٥١) (٥٢) (٥٣) (٥٤) (٥٥) (٥٦) (٥٧) (٥٨) (٥٩) (٦٠) (٦١) (٦٢) (٦٣) (٦٤) (٦٥) (٦٦) (٦٧) (٦٨) (٦٩) (٧٠) (٧١) (٧٢) (٧٣) (٧٤) (٧٥) (٧٦) (٧٧) (٧٨) (٧٩) (٨٠) (٨١) (٨٢) (٨٣) (٨٤) (٨٥) (٨٦) (٨٧) (٨٨) (٨٩) (٩٠) (٩١) (٩٢) (٩٣) (٩٤) (٩٥) (٩٦) (٩٧) (٩٨) (٩٩) (١٠٠) (١٠١) (١٠٢) (١٠٣) (١٠٤) (١٠٥) (١٠٦) (١٠٧) (١٠٨) (١٠٩) (١١٠) (١١١) (١١٢) (١١٣) (١١٤) (١١٥) (١١٦) (١١٧) (١١٨) (١١٩) (١٢٠) (١٢١) (١٢٢) (١٢٣) (١٢٤) (١٢٥) (١٢٦) (١٢٧) (١٢٨) (١٢٩) (١٣٠) (١٣١) (١٣٢) (١٣٣) (١٣٤) (١٣٥) (١٣٦) (١٣٧) (١٣٨) (١٣٩) (١٤٠) (١٤١) (١٤٢) (١٤٣) (١٤٤) (١٤٥) (١٤٦) (١٤٧) (١٤٨) (١٤٩) (١٥٠) (١٥١) (١٥٢) (١٥٣) (١٥٤) (١٥٥) (١٥٦) (١٥٧) (١٥٨) (١٥٩) (١٦٠) (١٦١) (١٦٢) (١٦٣) (١٦٤) (١٦٥) (١٦٦) (١٦٧) (١٦٨) (١٦٩) (١٧٠) (١٧١) (١٧٢) (١٧٣) (١٧٤) (١٧٥) (١٧٦) (١٧٧) (١٧٨) (١٧٩) (١٨٠) (١٨١) (١٨٢) (١٨٣) (١٨٤) (١٨٥) (١٨٦) (١٨٧) (١٨٨) (١٨٩) (١٩٠) (١٩١) (١٩٢) (١٩٣) (١٩٤) (١٩٥) (١٩٦) (١٩٧) (١٩٨) (١٩٩) (٢٠٠) (٢٠١) (٢٠٢) (٢٠٣) (٢٠٤) (٢٠٥) (٢٠٦) (٢٠٧) (٢٠٨) (٢٠٩) (٢١٠) (٢١١) (٢١٢) (٢١٣) (٢١٤) (٢١٥) (٢١٦) (٢١٧) (٢١٨) (٢١٩) (٢٢٠) (٢٢١) (٢٢٢) (٢٢٣) (٢٢٤) (٢٢٥) (٢٢٦) (٢٢٧) (٢٢٨) (٢٢٩) (٢٣٠) (٢٣١) (٢٣٢) (٢٣٣) (٢٣٤) (٢٣٥) (٢٣٦) (٢٣٧) (٢٣٨) (٢٣٩) (٢٤٠) (٢٤١) (٢٤٢) (٢٤٣) (٢٤٤) (٢٤٥) (٢٤٦) (٢٤٧) (٢٤٨) (٢٤٩) (٢٥٠) (٢٥١) (٢٥٢) (٢٥٣) (٢٥٤) (٢٥٥) (٢٥٦) (٢٥٧) (٢٥٨) (٢٥٩) (٢٦٠) (٢٦١) (٢٦٢) (٢٦٣) (٢٦٤) (٢٦٥) (٢٦٦) (٢٦٧) (٢٦٨) (٢٦٩) (٢٧٠) (٢٧١) (٢٧٢) (٢٧٣) (٢٧٤) (٢٧٥) (٢٧٦) (٢٧٧) (٢٧٨) (٢٧٩) (٢٨٠) (٢٨١) (٢٨٢) (٢٨٣) (٢٨٤) (٢٨٥) (٢٨٦) (٢٨٧) (٢٨٨) (٢٨٩) (٢٩٠) (٢٩١) (٢٩٢) (٢٩٣) (٢٩٤) (٢٩٥) (٢٩٦) (٢٩٧) (٢٩٨) (٢٩٩) (٣٠٠) (٣٠١) (٣٠٢) (٣٠٣) (٣٠٤) (٣٠٥) (٣٠٦) (٣٠٧) (٣٠٨) (٣٠٩) (٣١٠) (٣١١) (٣١٢) (٣١٣) (٣١٤) (٣١٥) (٣١٦) (٣١٧) (٣١٨) (٣١٩) (٣٢٠) (٣٢١) (٣٢٢) (٣٢٣) (٣٢٤) (٣٢٥) (٣٢٦) (٣٢٧) (٣٢٨) (٣٢٩) (٣٣٠) (٣٣١) (٣٣٢) (٣٣٣) (٣٣٤) (٣٣٥) (٣٣٦) (٣٣٧) (٣٣٨) (٣٣٩) (٣٤٠) (٣٤١) (٣٤٢) (٣٤٣) (٣٤٤) (٣٤٥) (٣٤٦) (٣٤٧) (٣٤٨) (٣٤٩) (٣٥٠) (٣٥١) (٣٥٢) (٣٥٣) (٣٥٤) (٣٥٥) (٣٥٦) (٣٥٧) (٣٥٨) (٣٥٩) (٣٦٠) (٣٦١) (٣٦٢) (٣٦٣) (٣٦٤) (٣٦٥) (٣٦٦) (٣٦٧) (٣٦٨) (٣٦٩) (٣٧٠) (٣٧١) (٣٧٢) (٣٧٣) (٣٧٤) (٣٧٥) (٣٧٦) (٣٧٧) (٣٧٨) (٣٧٩) (٣٨٠) (٣٨١) (٣٨٢) (٣٨٣) (٣٨٤) (٣٨٥) (٣٨٦) (٣٨٧) (٣٨٨) (٣٨٩) (٣٩٠) (٣٩١) (٣٩٢) (٣٩٣) (٣٩٤) (٣٩٥) (٣٩٦) (٣٩٧) (٣٩٨) (٣٩٩) (٤٠٠) (٤٠١) (٤٠٢) (٤٠٣) (٤٠٤) (٤٠٥) (٤٠٦) (٤٠٧) (٤٠٨) (٤٠٩) (٤١٠) (٤١١) (٤١٢) (٤١٣) (٤١٤) (٤١٥) (٤١٦) (٤١٧) (٤١٨) (٤١٩) (٤٢٠) (٤٢١) (٤٢٢) (٤٢٣) (٤٢٤) (٤٢٥) (٤٢٦) (٤٢٧) (٤٢٨) (٤٢٩) (٤٣٠) (٤٣١) (٤٣٢) (٤٣٣) (٤٣٤) (٤٣٥) (٤٣٦) (٤٣٧) (٤٣٨) (٤٣٩) (٤٤٠) (٤٤١) (٤٤٢) (٤٤٣) (٤٤٤) (٤٤٥) (٤٤٦) (٤٤٧) (٤٤٨) (٤٤٩) (٤٥٠) (٤٥١) (٤٥٢) (٤٥٣) (٤٥٤) (٤٥٥) (٤٥٦) (٤٥٧) (٤٥٨) (٤٥٩) (٤٦٠) (٤٦١) (٤٦٢) (٤٦٣) (٤٦٤) (٤٦٥) (٤٦٦) (٤٦٧) (٤٦٨) (٤٦٩) (٤٧٠) (٤٧١) (٤٧٢) (٤٧٣) (٤٧٤) (٤٧٥) (٤٧٦) (٤٧٧) (٤٧٨) (٤٧٩) (٤٨٠) (٤٨١) (٤٨٢) (٤٨٣) (٤٨٤) (٤٨٥) (٤٨٦) (٤٨٧) (٤٨٨) (٤٨٩) (٤٩٠) (٤٩١) (٤٩٢) (٤٩٣) (٤٩٤) (٤٩٥) (٤٩٦) (٤٩٧) (٤٩٨) (٤٩٩) (٥٠٠) (٥٠١) (٥٠٢) (٥٠٣) (٥٠٤) (٥٠٥) (٥٠٦) (٥٠٧) (٥٠٨) (٥٠٩) (٥١٠) (٥١١) (٥١٢) (٥١٣) (٥١٤) (٥١٥) (٥١٦) (٥١٧) (٥١٨) (٥١٩) (٥٢٠) (٥٢١) (٥٢٢) (٥٢٣) (٥٢٤) (٥٢٥) (٥٢٦) (٥٢٧) (٥٢٨) (٥٢٩) (٥٣٠) (٥٣١) (٥٣٢) (٥٣٣) (٥٣٤) (٥٣٥) (٥٣٦) (

أما الوجه الثالث من الترتيب اللغوي في القصد فتمثيل بالحال (فصل  
البحر) والتشبيه (التصنيف به (كاظهار الخلود) فيها إيداع بالخروج من العالم  
حتى الطهي . هاء التوضعات والقوانين المنطقية . إلى عالم الإيهام والتصنيف .  
عن حريق سور روى وحده . وسهل من اللغة التي تكون فيها الكلمات .  
عن شعاع شدة حرقها النضر إلى مرجعها بلا جهد ولا عناء . إلى لغة شتى إلى  
حارة الأماح في ترتيب الأسماء على التسيات وحلق مواضع جديدة تقوم فيها  
اللمعة حار كنه من خشي وب حبل عليه ويصعب قد ساء على الإرجاع شوي  
صاحب المصنف ومعروف الشعر

ولقد جاء قطع الثاني مغرراً له ، من جهة أنه يصل إلى الصاعل  
ومن جهة الإصباحه يُصَب وهو مظهر من مظاهر تعوي القصد الأمانة كما حصل  
الفاء من ان وجوده من حي موضوعي و فقلب الشاعر الذي استطاع تحويله إلى  
روية فنه

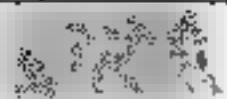
وعلى من أوضح لنا على التطور الداخلي «خاصة في القصيدة» شروء الحجاز في البيت اشباع هو الوجود الذي جاء في السب لأور معرفة حشاشا إلى أصبح في بحر سب: ثامر «أطراف الوجود» في عديدو بكر، أو إقوة في لغة البلاغيين وبعض المروحيين، في هو في أحدهم بحر حاسم في القصيدة، فيه هي في عالم

# الهيئة المصرية العامة للكتاب



## تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- |  |   |   |
|--|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>● صلاح جاهين             <ul style="list-style-type: none"> <li>• دواوين صلاح جاهين بالعامية المصرية</li> </ul> </li> <li>● عبد الحميد وغزوقي             <ul style="list-style-type: none"> <li>• بن مصر</li> <li>• ربوات لافتتاح (شعر بالعامية)</li> </ul> </li> <li>● عبد القادر حميدة             <ul style="list-style-type: none"> <li>• أحلام الزورق العريق</li> </ul> </li> <li>● عبد اللطيف النشار             <ul style="list-style-type: none"> <li>• ديوان عبد اللطيف النشار</li> </ul> </li> <li>● عبد الوهاب البياتي             <ul style="list-style-type: none"> <li>• أشعار في النسي</li> <li>• احمد للأطباء ولزيتون</li> <li>• ملائكة وشياطين</li> </ul> </li> <li>● العوضي الوكيل             <ul style="list-style-type: none"> <li>• فراشات وبنوار</li> </ul> </li> <li>● فاروق شوشة             <ul style="list-style-type: none"> <li>• كلمات على الطريق</li> </ul> </li> <li>● فتحي سعيد             <ul style="list-style-type: none"> <li>• أوراق المحر</li> <li>• مسافر إلى الأبد</li> </ul> </li> <li>● فؤادى العنيل             <ul style="list-style-type: none"> <li>• عبر الأرض</li> <li>• رحلة في أعماق الكلمات</li> </ul> </li> <li>● كامل أممي             <ul style="list-style-type: none"> <li>• ملحمة عن حذوت</li> <li>• عندما يحرقون بشعر</li> </ul> </li> </ul> |  <p>● الخروج إلى أثر</p> <p>● أحمد هيد المعلى حجارى</p> <p>• مدنة بلا قلب</p> <p>● أحمد مخيمر</p> <p>• أشواق بودا</p> <p>• العدة النسيه</p> <p>● بدر توفيق</p> <p>• قيامة الزمزم المفقود</p> <p>• ديوان العيون</p> <p>● الأعمال الكاملة لبيرو التوسهر</p> <p>• حيان والمراد</p> <p>• الفخر والمرأة</p> <p>• بيرم والناس</p> <p>• بيرم باقدا لنجاة</p> <p>• بيرم وحياة كل يوم</p> <p>• بيرم والحياة السيمية</p> <p>• ديوان حسان ثابت</p> <p>● روحية القلبى</p> <p>• حيد إلى</p> <p>• عبر القلب</p> <p>● سالم حلى</p> <p>• هوى الأيمى</p> <p>• النحه ونشوى العرة</p> <p>● صالح جردت</p> <p>• أحاد مصرية</p> <p>• الله والليل والحب</p> | <ul style="list-style-type: none"> <li>● محمود حسن اسماعيل             <ul style="list-style-type: none"> <li>• على الكونج</li> <li>• صلاة ورخص</li> <li>• قلب قوسى</li> <li>• لايد</li> <li>• سر الحقيقه</li> </ul> </li> <li>● عبده بدوى             <ul style="list-style-type: none"> <li>• كلمات عصى</li> <li>• لا مكان لنقمر</li> </ul> </li> <li>● المأمون أبو شوشة             <ul style="list-style-type: none"> <li>• صلاة العيد</li> </ul> </li> <li>● عبد الرحمن الأبنودى             <ul style="list-style-type: none"> <li>• لأرض والعين</li> <li>• حرايات حراى القط</li> <li>• الرحمة</li> <li>• صمت الحرس</li> <li>• وحوه على الشط</li> </ul> </li> <li>● عبد الرحمن الشرقاوى             <ul style="list-style-type: none"> <li>• من أب مصرى</li> </ul> </li> <li>● إبراهيم محمد نجما             <ul style="list-style-type: none"> <li>• أهيات للحب</li> <li>• أيام من عمرى</li> </ul> </li> <li>• ديوان ابن الرومى</li> <li>• ديوان عمر بن عبد ربه</li> <li>• ديوان ابن ساء الملك</li> <li>• ديوان روى</li> <li>● أحمد سويلم             <ul style="list-style-type: none"> <li>• بطرس والقب الحائر</li> <li>• الحجرة من الجهات الأربع</li> </ul> </li> </ul> |
|--|---|---|



# البحث عن قضية

## في سيرة رامي وشعره

□ طه وادي

(١)

### موقع رامي على خريطة الشعر الحديث

ينتمي أحمد رامي (١٨٩٢ - ١٩٨١) شاعراً إلى المرحلة الثانية من مراحل تطور الشعر العربي فيها يعرف في أدبيات النقد باسم المدرسة الرومانسية. رامي سميت محمد مدور، المرحلة الشعر الحديث، ويسميتها اسدودا عبدالقادر القبط «الأجد التوحدي»<sup>(١)</sup> ووتر سميت المرحلة «التجديد الرومانسي»<sup>(٢)</sup> وبعد فترة ارتدع هذه المدرسة ليضم فيها بين الترتيبين بوجه ١٩١٩ ونوره ١٩٥٢ ومن المعلوم أن سنوات البدء والانتباه حددت في القالب - على فرض (تكملي) لا يجد غيره ماعداً لكني نحدد على أساس من تاريخ مرحلة أو مدرسة، وعلى هذا فقد سجل ذلك التاريخ فترة البدء الرومانسي في كل الأنواع الأدبية - شعراً وقصة ومسرحاً ونقداً.

وقد شهدت المدرسة الرومانسية في الشعر العربي في عصر مرحلتين

الأولى مرحلة البداية التي تمثلها مدرسة عبد الرحمن شكري (١٨٧٦ - ١٩٦٤)، التي ضمت أيضاً عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) وإبراهيم عبد القادر المازني (١٨٨٩ - ١٩٤٩)، وقد عاصرها أيضاً شاعر الغضب حين مصر - حسن (١٨٧٢ - ١٩٤٩) كما شهدت بدور أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢ - ١٩٥٥) ومديته شاعراً أحمد رامي الذي أصدر أول ديوان له بعنوان «ديوان رامي» عن مطبعة الوعظ بالقاهرة سنة ١٩١٧

الثانية مرحلة ١٩٥٠م تمثلها مدرسة أحمد زكي أبو شادي ومن تمتعت حوله من شعراء التجديد الذين تخلقوا حول «جماعة أبوللو»<sup>(٣)</sup> وإذا كانت المرحلة الأولى تمثل - في تقديرنا - مرحلة البدء والشاء، فإن الثانية تعكس فترة الازدهار والتطور.. ولا أحذف مائلاً بدأ قلت إن هذه الفترة قلعت (أنصب التجارب) وأثرها في تاريخ شعرنا الحديث.. وقد ظهر في هذه المرحلة شعراء كبار أمثال

- إبراهيم ناجي (١٨٩٨ - ١٩٥٢)

- علي محمود طه (١٩١٤ - ١٩٤٩)

- صالح الشربوني (١٩١٤ - ١٩٥١)

- صالح جودت (١٩١٢ - ١٩٧٦)

كما ظهر فيها أيضاً: سيد قطب - مصطفى عبدالعصف السحري - عبدالمعز عتيق - محمد عبدالعصفى اعشقرى - محمود حسن إسماعيل - انور حوى - توكيل - حميلة الملايلى - محمد عبدالحق حسن - عبدالرحمن عدل - حسن كامل الصبري - ومن الطعنى أن سمى في إطار هذه المرحلة من سار على درب الرومانسية من قبل، أمثال العقاد ومصران وأحمد رامي

وعلى هذا يكون شاعراً (رامي) قد عاصر المدرسة الرومانسية في الشعر - منذ نشأتها وازدهارها - إلى أن ظهرت المدرسة الواقعية في الشعر في منتصف هذا القرن تقريباً.. أي أن رامي ظل يرقى الشعر النضج والعلمي (الرجل) بل يترجم الشعر شعراً.

بالإضافة إلى بعض ترجمات مسرحية منذ سنة ١٩١٦ إلى ١٩٧٦ تقريباً أي أن عمر رامي الأدبي يمتد حوالي ستين سنة تقريباً

(٢)

### موقف الشاعر إزاء حركة الواقع

لا مناص من أن يعد أي إنسان يعمل في الحقل الثقافي (مفكراً) - على عرماً - والشاعر - بلا شك - أيضاً مفكراً - بمعنى من المعاني - له وجهة نظر أو (رؤية) فكرية وفنية إزاء ما يدور في واقعه الاجتماعي والظلال في آن واحد

.. إذ نولاً أن الشاعر يحمل بهوم وأحزان ما يحدث حوله في ديوان الشعر العظيم.. ونولاً أن هناك أمورا تفرقه - وأشياء يورده - لما عاش شعره - وأصبح رائداً (إنسانياً) يضاف إلى تراث الإنسانية الجديد ورؤيته الشاعر إذ تشكل - فيما يدع - تطلق من منير مباشر - ومن قصة حقيقية، بيد أن الشاعر الحق يستطيع بقوة أن يتخطى من الأرمه الخاصة إلى قصة إنسانية - «وعلى قدر ملح الجهد الإنساني لظهور موقفه الحزبي عنه تتجاوز التجربة المعطى التاريخي إلى استشراف الحلم القوي - ونصبح أسطورة دائمة التراء والخصوبة»<sup>(٤)</sup>

وبطراً لتحد العلاقات البشرية في المجتمعات الحديثة - سبياً في العالم الثالث - بعد أن الأدب - في الغالب - بعد (موقفه) من الواقع ومن ثم من

جاء في أحد علاقه الشاعر مبتدئاً بمسانده الشعر في عصره وهكذا تربت هذه الطغمة ونشأت في رحله دواء أن يكون رمي (عصو في أثر جمع ويؤكد ديوانه أنه يكذب شك - سحره - في ادسيات حسنة سوء خاصة بالوصف - وديوانه كمي ديوان حد من عصاة عصاة حتى ولا من الأدياء أو الشعراء وماله في ذلك لا يمكن أن حسب



أفرواج لم يصرح رامي بشكل قاطع أنه يدين بالتصقل لأحد معين من شعراء العربية في القدم أو الحديث وما يقاب من إعجابه بشعر شريف الرضي أو شوقي - على سبيل المثال - فإنه من جيل التباهي بما يبدو. ونفس القضية تكاد تنطبق على الآداب الأجنبية في الأدب الإنجليزي والفرنسي. فقد كان جيد الإنجليزية - ثم صار إلى فرنسا فأقام فيها سنين (١٩٢٢ - ١٩٢٤) ومن عجب أنه في فرنسا يلتفت إلى عمر الخيام والشعر الفارسي - ويس إبي شعراء فرسيي فقد فر رامي لشعراء رومانسيين إنجليز وفرنسيين حيث يقول: «وكان مدحون مدحاً المنصور» وقراءه للشعر لأفريقيين إنجليز وفرنسيين. أتركيز على شعر افكاري وخيالي ونسقي من محاكاة القدم من الشعر. كما يظهر ذلك من فراءه ديوانه: «وكني رامي لا يسجد بأحد قد يشاد به الشاعر الفرنسي الفرد دي موسيه» ومن اندلس أن إعجابه به يس من قبل النش. رامي من قبل أنه راجع ديوانه وخبر في طبعاته اللاحقة. وهذا ما فعله رامي نفسه في ديوانه أكثر من مرة

وكانت خذره ترجمة الشعر شعراً شائعة في عصره. لكنه لم يترجم إلا قصيدة واحدة هي «كنايا مكا» للشاعرة الإنجليزية «مير هيمان» وشعرها مجرمة «الشعر» في فبراير ١٩١٩. ولكنه لم بدعها في ديوانه: «

أمر خاص إذا كان رامي لا يضع يده في الأدب العربي أو الإنجليزي أو الفرنسي فالذي لا شك فيه أيضاً أنه صوب بصمت من قاره بالآداب الفارسي. وهذا أمر شبه مستحيل. لأنه لا شيء في الفري ولا في الفكر بيت من فرغ. ومعتقد أن هناك أمراً صعباً غير عادي. حتى رامي لا يكشف عن آثاره من المؤكد أن رامي قرأ شعر الفزلي العربي من كتاب «ميامر الحب» في العرب والسبب في ذلك بعض الموشحات الخاصة به ولأنه يعبه (رحلاً) ولا شك أيضاً في تأثره بكثير من الرومانسيين الأوروبيين والإطار العام للتحريه الأدبية الرومانسية في مجال غربه الإنسان وحب الطبيعة والشكوى من آلام الحب. وهنا نشاهد منى استفادة رامي من الأدب (الفارسي) بصفه عامة والشعر بصفه خاصة. في فراءه الموصاه

أنا في العمل الأدبي في عصره. ما حذ منه في درس السيرة هو أن يتغل فيها حبه الإنساني وعصره من جوهر تجربة الأدب وفيه: «ول أنوقف هنا عند سيرة أحمد رامي (أعظمي ١٨٩٢ - ٥ يونيو ١٩٨١). فقد ورد ذكرها مفصلاً في دراسات كثيرة سابقة<sup>١٨</sup>. وأنا أركز على كونه جرمي الأصل من ناحية والده الطبيب محمد رامي ابن الأميرالاي حسن بك عيان. وأنه عند والده في السودان ١٩١٩ وشقيقه في أثناء جته في باريس ١٩٢٣. فهل يكن في هذا أحد مصادر غربه القصية وحزبه المشير؟

نشأت في يسير ولي والد ما اكتسب الشعر هذا المحدث حرمته حياً طليح النوى ومعه ميب لمي في بيت

كما نود أن أشير إلى أن كل الذين كتبوا عنه، وشعروا بأمر روحه. وإني أفاصوا في ذكر العلاقة العاطفية والعصبية بينه وبين أخته المصطفة المرحلة «أم كثر»<sup>١٩</sup> وهنا أصبح علامة تعجب عدد من وصلت علامه مستهام من حل

أمر ثالث حين نقرأ سيرة رامي لا تكاد تجد أي إشارة إلى أنه كان (واضحاً في جماعة) سياسية أو حتى أدبية. على كثرة ما كان في عصره من تحزاب سياسية ونحركات أدبية. وما قال عن علاقته عاصم إبراهيم وأحمد شوقي ومطران خليل مطران - بما يبدو - إنما

التي - انطلاقاً من موقفه الاجتماعي - الذي لا ينجار فيه - مرهناً - بشكل (مردى) - وإني عليه مصفحة الطبقة التي ينتمي إليها انتماء مالياً أو فكرياً. ومن ثم يختلف - ب - ثم تتعاد وتتناقض وتتصاع - موقف الأدباء من حركة الواقع وبه التي في مرحلة واحدة أي أن (المعاصرة) لا تمر - في مجتمعاتنا المعاصرة - بانصرورة وجهة نظر واحدة في الفكر. أو رؤية مشتركة في الفن أو الأدب. ومثل تراث أحمد رامي في الشعر عظمه - وخاصة في المرحل الأولى من حياته - متسقاً مع حركة واقعه ومع الفلسفة العامة للشعر في عصره. وعلى هذا يكون رامي (شاعراً رومانسياً) - ولا خير في هذا. بعد كان وترأ في سيمفونية كاملة لمرح كنها على إيضاح رومانسي منس

والا ما صنفنا قول محمد شبلي هلال من أن هناك أنواعاً من الرومانسية بعد الرومانسيين<sup>٢٠</sup> كان عيباً - فساداً في النسق الرومانسي المتعدد الذي مثله رامي في شعره. ولكننا نرجي هذا إلى نهاية مقال

(٣)

### السيرة - مفتاح الصورة

أشرت في دراسات سابقة إلى أن دلوس الأدب يجب أن يهي سيرة الأديب على أنساني أنها قد تعطي (مفاتيح دالة) - ظود المنطق إلى أشياء



774

هنا املاوا كائن الظل قبل أن  
تغم كاس القمر كفى القدر

وتكون الترجمة الرابعة الثانية كما يلي

مادام أسد لا يطير إلى الحد  
فأسعد هذا القلب المني بالترغيب هذه اللحظة  
واشرب الخمر في ضوء القمر أيها القمر فإن القمر  
كثيراً ما سيطع دون أن يحس

وجاءت الترجمة الثانية عند رامي كما يلي

«حسن لي نسق ديب الله  
وم أصب في العيش إلا الشقاء  
يا حسرة إن حاد حنيني ولم  
يتح لتفكرى حل لفر القضا»<sup>١٧٦</sup>

ولا يريد أن نظم الشاعر أحمد رامي - رحمه الله  
- ولا أن يخطه حقه في هذه المقارنة فمن أدواتنا نحن  
النسبة التي اعتمدا عليها في الترجمة هي ذات  
النسبة التي اعتمدا عليها رامي

بن (نقطة) الشعرية - في لغة من اللغات - ما  
تتبره من إيقاع ودلالة - مثل خيرة أصحابها  
حضارية في حملها - وعلى هذا فالكلمة في لغة ما -  
ذات ثراث عريق ومرتب ، لذلك يستحيل نقلها إلى  
لغة أخرى - بحيث تستطيع أن تنقل بكل ما كانت  
تدور على الوفاء به في اللغة الأولى

وعلى هذا فنحن إذ نصدى الشعر المترجم بنص  
أن يكون أنا لقب وجهاً لوجه أمام الشاعر (المترجم)  
وليس الشاعر المترجم له ، أي أن النص الأصلي يبق  
محرم (محر) ونحذف الفكر الشاعر الأدي . ونحن نقول  
الشاعر نصيدة ما إلى الله - ما كانت معرفته وفهمه  
بنية الشعر - فإنه يقدم بالترجمة الأولى (محرم الخالية  
الخاصة) ، ولا يأخذ من النص الأصلي - في الغالب  
- إلا ظلالاً باهتة .<sup>(١٧٧)</sup>

وبناء على هذه الحقيقة تصبح ترجمة رامي  
للرباعيات جزءاً من مجمل تجربته الأدبية ، تتسق مع  
السياسات العامة لبيت الشعر عند

ربيع رامي على كل حال في هذا المجال أنه أفاد  
الحيام شاعراً وفيلسوفاً على المستوى الجاهلي - عند  
العراقي وبنموذج المعري ، وخاصة بعد أن اختارت  
مبا أم كلثوم بعض الرباعيات للفناء بعميد الحرب  
العالمية الثانية

والذي لا شك فيه أن رامي حمل من الحيام - في  
ترجمته - مبدأ لغة الحب والخمر فيهم . وسبق  
العش بالديا والناس - بل متشككا آميلاً

غداً يظهر الخشب وقبورهم في  
وكم يحب البشر بالفضيل

ولت بالغافل حي لوى  
جبال ديبلى ولا أجسلى

ونكته في نهاية عادته إلى حيي الفضاة والنوم

وهكذا قدم رامي الحيام إلى لقاء العربية (عوليفة)  
عجبة ترمي كل الأدواق وقد أشار إلى ذلك الماري  
في سحره حيث قال : «حل إليك واسم نقرأ  
ديبنا المترجمة عن الفسيفساء (كأولاد  
النيد) «نساء الخيل الفاسي في مصر» ثم كان جهده أن  
يحيوا الليل بالشراب والظلمة والأسى - فإذ سنسى  
الصبح عادوا معادهم وأسندوا الأثنا وحجرو  
النوم والفقر - فزوسهم على التوسائد وناموا - ولا نعد  
من هؤلاء أيها طرفة - هذا سمع منهم أن العسر  
قصير وأن الدنيا راحة - وأن العصور في اليد خير  
من ألف عصور على الشجرة - وبعد رامي لا كانت  
الدنيا - إلى آخر هذه الكتاب التي تحضر بكل ما  
ونكاد نحرق على كل نساء»<sup>(١٧٨)</sup>

وعلى هذا عجب رامي أنه حيناً قدم الحيام  
للغاري العربي نفسه في صورة مجلدة متقلباته ومرحبا  
عنه وهذا بلا شك أمر عجيب لرامي في إطار عهده  
محمل تجربته الشعرية

(٥)

#### الزحل والفناء

عند أم كلثوم في مرحلة مبكرة لرامي - من ديوانه  
الأول قبل أن تعرفه - مقطوعة عنوانها «سرى  
وسرك» ومطلعها<sup>(١٧٩)</sup>

الصبى نفضحة عيونه  
ونسم من وجهه شوره  
إبنا نكسبنا لوى  
والفناء أثقله دهبينه

ووجدت العلاقة بعد عودة رامي من باريس في  
سنة ١٩٢٤ مائيداً أم كلثوم وعد الوفاء وأنشدها  
وشعبها فريد الأطرش - ومنذ ذلك التاريخ للمكر  
محر رامي الشعر بدريه وسعى بالثبات في مقدره  
الادبي - ثم تحول فحواً إلى الشعر العامي أو  
«الزحل» - وكان كل ما يؤمنه للفناء في الأملج  
السيئانية والإداعة - وقد ألف رامي حوالي ثلثائه  
وعشرين أغنية وهكذا أثر رامي في تاريخ الفناء  
العربي حوالي نصف قرن خرب إن لم يرد - بل - ما  
زال تأثيره مستمراً حتى اليوم

والذي لا شك فيه أن الفناء قبل رامي لم يكن قد  
حدثت فيه (الانطفأة) الحقيقة التي تنقل الفناء من  
عالم العوالم والأفراح والمزاجات اللطيفة - حيث كانت  
الأغاني يشرح فيها قدر من الإيحاء والتدريج

ولم يكن شئ من ذلك - لا بعض أغاني عده  
حامور والشيخ سلامة حجازي والفئة خصيه  
التي حست شعراً عده بن رائس) - سد بعض  
القصائد القدير الشيخ سيد درويش (١٨٩٢ -  
١٩٢٣) - ومنذ ذلك أيضاً منه فاحة أخرى  
حين أنصح شوقي (المسرح العالي) برأعيته مصرع  
كثيراته ومحمود بيل - (١٩٢٧) - وعلى هذا دخل  
رامي إلى تاريخ الفناء بعد أن استل هذه سمته الفنية  
الكبيرة - والذي لا شك فيه أن أحمد رامي له (دور)  
في تطوير الأغنية (الفردية) العاطفية - فقد ساعد  
على تهذيب مضمونها والرقى بأسلوبها

وقد جمع رامي عذاج من أغانيه - قدمها في  
بهاية ديوانه وسماها «مقطوعات» - وهذه الأغاني  
تنسج جميعها من حيث الموقف الفكري والأداء  
الفنية - بحيث لا نكاد نجد (أي ما في) ألبنة بين ألبنة  
والخطاه - أو بين تلك التي تعنيها مصرية أو مغربية -  
فكلها تنسج في إطار وحدة (السحب الحريش المبرور)  
وتنوعاً للتعبير برغم الوحدة واحترام مثل

سهران لرحلى  
أنسا جنى طيفك السارى  
سمايح في وجهى  
ومضى ع الخطود حمارى  
سما للوجود من حوالى  
وإنا سهوت في ديبلى  
لشوق حبائك في عيني  
واسمع كلامك وتبسمى  
أنصت حبات ألبام ولبلى  
مسرت عن بسالى<sup>(١٨٠)</sup>

هذه المقطوعة التي اختارها له أم كلثوم لا نكاد نختلف  
عنا عنها له محمد عبد الوهاب مثل<sup>(١٨١)</sup>

فألوا لي هان الرد غلبه  
وسبك وفات فديك وحداني  
رثيت وقتك بتشمرو لب  
هز الفديكري عشان يسماي<sup>(١٨٢)</sup>  
الظفر الوحيد في بنية الأصبه عند رامي هو  
(الظاوة) - إلى حد ما - لطيفه الفناء من حيث  
عدم التقيد بوحدة المقطع - أو مستوى شعري  
البيت - والبعد عن التناظر أو «اليسيرية» - إلى حد ما  
في سية الأعباء - مثل هذا الموضع<sup>(١٨٣)</sup>

وأرجع أسبائك نسا  
واحمر لك والسفلى  
بسدى اشسكى لك  
من سمار حسنى  
بسدى احسكى لسلك  
ع الى في لى  
وعرة نسق ما يعلى

والقصيدة الأساسية في بيئة الأعيان عند رامي هي التي لا تكاد تختلف كثيراً من حيث الموقف أو الالقاء عن عمل تحريره الأدبية - حيث الأعيان - مثل القصيدة - عند تقريب - تنح على فكرة جارية من معنى الحب و لاه لاه صوته و قد كان هذا لا يفرق من الناحية من امره بل هو بالأحرى التكني لتجربة حب الآخرين - ثمرة - بعد ذلك صوته نفسه - في الأعيان - سوء - سدهم من المعنى ومن الإنسان أو من عباده - جميعه - ثم - باب حب - هو - لا تكاد تختلف كثيراً - بعد أن صارت الصور في شعره الفصيح - حتى تلك القول بأن (صبيحة هبلية) عند رامي لا تكاد تختلف من شعره فصيح إلى آخر عامي ولتدليل هبلية بضمير - وهي من الأعيان - في شدة حب - كلوه - الأول من قصيدة - حب - حبى

كان فجاراً باسمها في غلبتها  
يوم أشرق من الغيب غلباً  
البنى روي إلى طليعتها  
واجنت زهر الهوى ظهاً بينها  
فيسلمها من غلبها ودادها  
ورغمها من غلبها وفاء  
ثم فما قبله شوقها  
ولطفها من غلبها لواء  
كبد لا يشقى فكبرى  
طليعة كالبرق لمرى  
رابعة ككائنات بحرى  
فيسلمها من غلبها لواء  
لؤلؤ الحصى شعياً

و جمع لك من عبادة من آخر دمه نبي  
و دل عليه - ب - حب -

أوب عبيتي ما حث في عبيتك  
عبرت طريق الشوق بيماً  
ومضى ما سادته عليك  
ليسانى دى سارحت جنة  
صدقت قلبي في اللى قاله لي

لسكر غرامك حبيبي  
وسبيل بعمادك سهرى  
بحرى دموعى وانك هاجرى  
ولا ساسى ولا فاكبرى  
وعمرى ما أشكى من حبك  
منها غرامك لوعى

هكذا نسمي عنه - من بوحده (برودة) أو نسمي  
عنه عن كنهه مسمو - بال - له - دلالة - وصفه  
ب -

وأخيراً - فإن ما يؤسف له أن رامي لم يكمل  
مسيرة الأعية كما تسلمها من أغلى سيد فريش - بل  
كان أيضاً بعيداً عن عالم يوم القوسى في زجله  
ولا شك أن دراسة (مقارنة) لرحل يوم ورامى يمكن  
أن تثيرت اشياء كثيرة

تقد فلت رامي - بحكم أن شعره تنفى به كل  
مشهورين في الغناء لأعل مستوى مصر وحدها بل  
على مستوى العالم العربى اجمع - ان تحدث  
(نظريات كثيرة) في فن الغناء وببينة الأعية - ولكن  
شأنه الاستغرافية ورومانسية السلية حالاً دون  
ذلك - وهو لم يستند - كي كان مستظراً - بهيئاته  
الكثيرة في الغناء - فو معرفته الوثيق لأكثر من له  
اجنية - منها الترميزية ووالغارية

آخر ما يؤسف له في هذا المجال أيضاً هو أنه لم  
يطور محاولات أحمد شوق للمصرح الشعري - فقد  
كان مغلوبه أن يقوم بدور ما في تطوير المصريح  
الشعري للغناء - بمصرحاً أنه كان على علاقة وطيدة  
بالعلاء ~~فان~~ الفنان ~~ب~~ تلحينها وأداء

(٩)

### رامى ... شاعرا

الشعر - هو الناعلة التي أطلق بها أحمد رامي  
على حياته الناعية - لكنه مرهال ما تركه إلى الخجل  
وقدم رامي ثلاثة أجزاء من ديوانه - الأول ١٩١٧  
والثاني ١٩٢١ والثالث ١٩٢٨

أول (قصيدة) بتحتها ديوان رامي المتداول الآن  
هي ان الشاعر في راحة حياته الفنية (١٩٤٨) فتح  
ديوانه ونظم أشعاره وأغانيه ومسرحية المؤلفه - غرام  
الشعر - بل إنه أعاد ترتيب القصائد وخصص  
الأغاني أيضاً والتأويل المطروح من إلى أي حد  
يقن الشاعر أن يجد نظرها لقدم من أعمال أدبية بعد  
أن نضج واستمع إلى آراء نقية لها أهدى - أنا اذ  
واجه أعمال رامي الشعرية تلقى مع عبوة مصفاة من  
برائه - ومتحبة من أعماله - مثله في مرحلة  
(منتظرة) من حياته الفنية - ونوب ما يترتب على  
هذا هو انهاء (البعد التاريخي) في التطور الفني  
لشاعر - إن برزت أدب ما - برغم وحده الموقف  
والرؤية في المجال يمكن بالضرورة خيراً من التطور  
في التكنيك واستجداد الأدول الفنية - وعلى ذلك  
صوف نظر إلى الاعمال الكاملة رامي شاعر في صميم  
الأحيرة تستأق مع ما سوا ان أشركت إليه

وحي محاول أن نقيم تجربة رامي من حيث  
(الموقف المكري) صوف نجد كما يقول أستاذنا عبد  
القادر القبط أنه

«صحبته على الفارس - إذا أراد تحجب المساهات  
التقنية الشائعة - ان يصل إلى مفهوم كلى ينظمه  
جنيعة التجربة عند انشعراء الوجداني وموضعهم بها -  
ذلك أن هؤلاء الشعراء - برغم برهيم الوجدانية  
الخالصة - يختلفون فيما بينهم اختلاف غير قليل في مجال  
الدراسة الموضوعية - حسب البيئة والشاة والنعاه  
والزواج - بل قد تتعدد بحارب الشاعر الواحد منهم -  
وتباين مواقفهم دون أن يكون قد مرَّ من حل من الشعر  
النفسى يمكن رصدنا وبيان أثرها في تلك النجاة ب  
والواقف - لأنه - وهو يصدر من اتجاه وحداني -  
يختلف بين لحظات نفسية يتبع اختلافها أحياناً حد  
لناقص»<sup>(١٠)</sup>

والمرجع المكري الذي يكاد يحكمه تجربه رامي  
كله في الشعر الفصيح والعامي - هو (المرجع  
الرومانسي) - في إطار المفهوم العربى للرومانسية بين  
الحريين بعبث - الذي يطلق من هةسة فديريه -  
دس - إذا كان حاضى للكون - ورؤية وحدية ترمى  
بالحب سبلاً لسمادة البشر - لكن حين يصطدم  
بالواقع ويحجر عن حريق الحب - يعود وقد ملأ صدره  
فكره وأحزن قلبه»<sup>(١١)</sup>

وهذا يمثل الموضع الأساسي في شعر رامي - حيث  
يقول في قصيدة بعنوان «نعال»<sup>(١٢)</sup>

لعل نقر لفتها هراما  
وغلدت بين آفة الفسوس  
أرسل فبك أضمارى وأصمى  
إلى ترجيحك العذب اخوس  
وأظم فبك من حبات قلبي  
مماى الوجد وحبنا اخريس

ول قصيدة أخرى بعنوان «أقبل الليل»<sup>(١٣)</sup>  
يقول -

يا حبيبى أقبل الليل وادانى حبيبى  
وسرب ذكرائك طيسف  
جبال في بحر طيسرى  
يسلمها من غلبها لواء  
كمن أنسى - وحالاً  
إذا قللى قد حث إلى عهد شجوى  
وإذا دعى يهل على رجع أنسى

هكذا حوالت أشعاره إلى (قصة حب) متجذرة -  
صار الوهم بها حقيقة بدرجة يقوى معها

كسيف استاهست وفلسفى  
لم يسرل يسمكن جسى  
٣ - قصه حبى

عد هو المؤلف الذي أحسنه من كل ما كتب ومن الضمى أن يكون أنى يوط فكرى آخر في شمر (تلميحاً على الأصل) . وتهميشاً على النص . فالقوية والإحساس بالكابة والضياع في الحياة ويوار سوق الشعر والعمر . كل هذه عثرجات على المؤلف الأساسي والتجربة الفنية التي تشكل عمل تراخ . من ذلك شكره إلى «بنات الشعر» فلا يبتأ إليهن قومه العاطفية بالدرجة الأولى<sup>٢٢</sup>

بنات الشعر ما أفك عنى  
وماذا يفر الأنصار متى ؟  
لقد عرت من فكرى القروى  
وكنت من مطرد النسبى  
ب . ن . يور

فكون يا بنات الشعر أهل  
وأشيعى لدى الجلولى وذكى  
وهنى من أناك وألمهى  
فسيك في أهوى عهد وبهى

وق قصيدة أخرى بعنوان «سر الحياة»  
يور<sup>٢٣</sup>

من للصلول الذى ضاعت أنابه  
نن يهوى سبيل العيش بهديه  
في مطعم في حيال قد كلفت به  
يفوت شأو الدرارى في لعابه  
وكيف أمركه والنس قد سكت  
من هبكل الخضم سجن لا غلبه  
ب . ن . يور

وطالب القبل الأعلى مشغب  
أسائه عثرجات مرابه  
يكلف النفس امراً عز مطلبه  
ويان الدهر شيئاً ليس يعطه  
يرمى السهى بعبود حار ناظرها  
كأنها فبكرة في رأس مشدوه  
غريبة بين أهليه طبعه  
إن الصظم غريب بين أهليه  
بغم فيهم ولكن روحه الصقلت  
بمقام ليس يدري ما القاصيه

هكذا يتبع المؤلف الرومانسى على تجربته ناجى (غربة) شاملة في الحب والحياة . حيث تتحول الدنيا في رويته إلى «نهر مهجور» - (هوان قصيدة له<sup>٢٤</sup>) - نجح فيه الزهر وتوحد عنه التطوير وموت فيه الحب وتصبح الأحلام . وليس ثم إلا البكاء عن الآمال . والنظرة السوداء إلى الحاضر

والثقل . والبكاء على ماضى لم يولد - وحيه لم يوجد . لكن ليه استمر

يا حسبي إلى الليالي المواقى  
وشغالى من الليالي الهوائى<sup>٢٥</sup>

من هذا سدى الشخصية الرومانسية في طر غيرت  
تعب (حائرة) مثل سدود الدعة لا تسر ولا  
هنا . لا تغزى من وجه وحقيقه . و بين حتم  
وواقع ذلك يقول<sup>٢٦</sup>

سفينها . أحلام . من طول ما  
ساجت في دنياى أحلامي  
عنفها طبعاً رقيق الخطى  
يسبح في أفق أوهامى  
لا يثنى عن فنى خاليا  
أهيم في معمره أنامى  
أو ساهراً تحت الدنى ساهدا  
أردد الشكرى بأنعمامى

مكد بدوسر رضى توبعات على من واحد .  
وعاصر بطوى حين مع فكرة وفيه واحدة هي  
«الرؤية المثالية للحب» التي تتطلب متاجاة طيف  
أخيب على البعد . والملك هو حتى في حالات  
الفقد والمهم . إن لم يكن التنبؤ والغدر

أما من حيث الحديث عن أهم النيات العامة (لأداة الشعر) عند رامى . فالتدنى أود تأكيده ثلاث قضايا فقط . تصدر كلها من تأمل (لغة الشعر) هذه . ذلك أن (الفن) في الأدب هي توحيد التوحيد الذى سطر من خلاله كل إنجازات التجربة الأدبية<sup>٢٧</sup>

القضية الأولى : فصل عملية التجل ووضعه  
المسود هذه «المسودة في السري» . به فيه أو  
حبه مصطنع وذا . واه أساسه ترحيل الحيرة والتعبير عن الرؤية والصور في شعر رامى مرة  
أما من بعد التثقيب سهبه السهه واضحه  
أحد لا حده . ذلك التركيب والتويد للمدى  
حدم عند شعراء الرومانسية الآخرين من ذلك على  
سبيل المثال في قصيدة «مع اسم»<sup>٢٨</sup>

إلى لأخفى أن موت عواطفى  
ويح هذا السبع من اشعارى  
وتغر صفى بعد ثورجا فلا  
يتجاهلها شئ من الشدكار  
وترى محال الكون عني خاليا  
من هجسة الأفعال والأشجار

إلى لبحسرى بفقالى صامت  
ولدى هذا الكمر من أفكارى  
في الشعر تناسلى وفيه رفاهى  
وليه أشكو لقوة الأقدار  
فإذا سكنت فقد حرمت شكائى  
ولرب شكوى سفت أكمداى

وق قصيدة أخرى بعنوان «دمشق»<sup>٢٩</sup>

يا دوحه في ربوع الشام يادعه  
تسوم الطير فيها وهو يشوان  
ولطيف على ترجميمه سلم  
من الحرير له ضرب وأوزان  
عابل الحصر فيها واننى طرباً  
لا شجته تريم وأحان

وق قصيدة أخرى بعنوان «الحدس»  
يور<sup>٣٠</sup>

يا شهيد العلا زمر الغداة  
لك مكنى نجمة السبلا  
أزولك القرب من غير ما اسم  
ولك السهم أشرف الأسماء  
يا مثلاً يهيم كل الفحبا  
في سبيل الفخار والعصماء

فصاحب ن يكون هذه تتدح في موضوعات متنوعة . يتضح عياناً عن سبيل شاعر . قلة استخدام رامى للصورة عن حاجة . وبما حظ في التشكيل من حاجة ثانية . وهذا هو ما يمكن أن يسم شعره بقدر من السهولة في التعبير . حيث تقرب روح التعبير هذه من وضوح به . بل إن فكره أدنى بضمه عامة بعد اقرب إلى العامة والعمومية

القضية الثانية : خاصه بطبيعة «اللفظة الشعرية» عند رامى . حيث جد ما تضم «الوضوح والتيسر» على لا يكاد يجد ذلك . يستعده أصد اقرب في لغة الحياة وصيغة البر لادى صا إلى حد بحر في قصود . فاصاحه مدوية ومدة . بل . تستعده أيضاً (بدلالاتها العادية) المتعارف عيب من هذا نصيب طبيعة الشعر عند رامى . سواء على مستوى المصباح أو العالمى . ولا يكاد جد مارك يذكر إلا في لإعرب أو الشعر . وعلى حد تصديق إلى حد كبير (شقة اختلاف) بين شعر رامى ورواحه . فهو حين

يستعد المصطفى يصفها شين بعد عامه ومبر  
مدونه . وعدد شكل «مدية» فيه يصنف شعر  
بمن تفكر وعين عجلة من هنا شئ . فما أرى -  
(الرواحية الشعرية) ولتأليه التأليف عند رامى . وله  
لاحتب عيب محات مؤد ملاحظه مهتة نوكه وجهه

تمام الشعر عنه . وأن شعره أقرب إلى (المقطوعات) القصيرة منه إلى المصائد الطوب . كما جد غيره من الرومانسيين المعاصرين له أمثال إبراهيم باشي وعلى محمود طه وأنى القاسم الشاذلي وغيرهم . انتهى بنا هذا كله إلى أن أحمد رامي كان شاعراً محدود الطاقة . متواضع القدرة . وأنه توصل منذ وقت مبكر إلى أدوات مبهية بها ما إلى واستاء به أنه يؤكد وحدة المصرية وتجزع العملية الإبداعية في وقت واحد

هذه - باعتبار شديد - أهم القضايا الفكرية والفنية التي أثارها في ضميري سيرة أحمد رامي ونزاهة الشعر . حاولت - قدر الطاقة أن ألبسها عباد وموضوعية . حتى تطوى صفحة رامي - رحمه الله - ولقد أخذت هذه الواجب له من الدراسة والتفكير . لأن رامي في البداية واحد من شعرائنا الرومانسيين . له دور في مسار الشعر وتطويع الألفية

- حر الخشب ٥٨
- حر الكمال ٢١
- كل من الوافر والرمز والنفس ٥
- حر الطويل ٤
- كل من بحث والتغارب ٣
- حر الحرج ٢

وكما تحدثت طيلة المحلة عند رامي وحجم الفرقات . عدد أيضا (الزور) التحكم في معظم شعره . وهو زور (الضيق) . وتجلياته

فاعلاكن مستغفلن فاعلاكن  
فاعلاكن مستغفلن فاعلاكن

ويشم هذا الزور بالزور لا من حيث كونه بأن ثلما أو غزوة فحسب . بل لأنه يسمح بأن يأتي منه حوائى عملة مضرب - كما يذكر القروطين

وبدا في صورة هذه القصيدة المقدمة الثلاث  
صورة - الله - موسى . في إطار برصه بالشكل

بغيرها هذه . حيث رأيت أنه يستعمله الفطحا محدوده بصرها فوق حذنه رصيده من مفردات لغة . رامي يدمج في ذلك (١٨١) لمعنا يجمعها وب منها قليلا أو كثيرا في هذه القصيدة أو تلك . وهذه الآية أو تلك على حسب طول كل

وقد أثر في نفس الفكرة أيضا الشعر حافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ١٩٣٢) حين قال رامي بشعره المعهودة حين كان يحرص عليه بعض شعره في مطلع حياته الأدبية . قصيدته دي روى السلام عليكم كل واحد يقدر بلغها ١١

القصيدة الأخيرة تلتق بالعصيتين الساميتين وتؤكد من رامي لحبه (موسيقى الشعر) عند رامي . فقد ذكر إبراهيم أن ديوان رامي جاء به حوائى (١٩١٠) بيت موزعة كما يأتي ١١

## هوامش البحث

- (١) محمد مندو . شعر مصري بعد شوقي جزء ١ . القاهرة - مطبعة دار المعارف
- (٢) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (٣) عبد رى شعر حسين طه . دار دار
- (٤) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٨١ ص ٣
- (٥) محمد عبد الحليم طه . دار دار
- (٦) عبد رى ص ٧٩
- (٧) محمد عبد الحليم طه . دار دار
- (٨) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (٩) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (١٠) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (١١) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر جده الانجلو المصرية . القاهرة - ١٩٦٥ ص ٢٠٦
- (١٢) سميت في تقديم ملاحح هذه الفيد بمرط حيدى
- (١٣) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (١٤) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (١٥) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (١٦) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (١٧) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (١٨) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (١٩) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (٢٠) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (٢١) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (٢٢) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (٢٣) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (٢٤) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (٢٥) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (٢٦) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (٢٧) عبد الله طه (أحمد وحيدى في شعره عربى جده دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨

Robert Miller, Ian Currie  
The language of poetry- Heinemann  
Educational Books, Ltd., London, 1976.  
p 48.

G W Turner Stylistics Penguin Books,  
London, 1973. p. 7-13.

- (٢٨) ديوان رامي : ص ٩٦
- (٢٩) ديوان رامي : ص ١٥٨
- (٣٠) ديوان رامي : ص ٢٢٥
- (٣١) ديوان رامي ص ٢٩
- (٣٢) ديوان رامي : ص ٢٧
- (٣٣) ديوان رامي ص ٥١
- (٣٤) ديوان رامي ص ١٣١
- (٣٥) غزير من التصيل من دور اللغة في الشعر تراجع
- (٣٦) ديوان رامي : ص ١٣
- (٣٧) ديوان رامي : ص ٢٩
- (٣٨) ديوان رامي : ص ١٨١
- (٣٩) نجات أحمد فؤاد : أحمد رامي جده دار الهلال (القراء) - القاهرة - ١٩٧٩ ص ٩٢
- (٤٠) مقالة ديوان رامي : ص ٥
- (٤١) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر جده الانجلو المصرية . القاهرة - ١٩٦٥ ص ٢٠٦

على حسن

# مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا القاهرة ت ٩١٨٦٧١ - ٦ مكتبة الشاذلي بالخاصية الجديدة ت ٩١٩٣٧٧

جاء

يسرها أن تقدم لقراء العربية :

مؤلفات الكتائب الكبير توفيق الحكيم

\* محمد \*  
\* أرنى الله \*  
\* التعاودية \*  
\* مسرح التجمع \*  
\* فن الأدب \*  
\* الملك أوديب \*  
\* أهل الكهف \*  
\* شهر زاد \*  
\* يوميات نائب في الأرياف \*  
\* المسرح الطنوع \*  
\* مصطفى من الشرق \* تحت شمس الفكر \*  
\* عبد الشيطان \* عودة الروح \*  
\* راقصة المعبود \* الرباط المقدس \*  
\* سلطان الظلم \* الضميمة \*  
\* همار الحكيم \* همار الحكيم \*  
\* بهاليون \* بهاليون \*  
\* سليمان الحكيم \* سليمان الحكيم \*  
\* نهر نهر \* نهر نهر \*  
\* شجرة الحكيم \* شجرة الحكيم \*  
\* تحت شمس الفكر \* تحت شمس الفكر \*  
\* أرنى الله \* أرنى الله \*  
\* التعاودية \* التعاودية \*  
\* مسرح التجمع \* مسرح التجمع \*  
\* فن الأدب \* فن الأدب \*  
\* الملك أوديب \* الملك أوديب \*  
\* أهل الكهف \* أهل الكهف \*  
\* شهر زاد \* شهر زاد \*  
\* يوميات نائب في الأرياف \* يوميات نائب في الأرياف \*  
\* المسرح الطنوع \* المسرح الطنوع \*

بالإضافة إلى مؤلفات أدبية مختلفة :

• فن البديعة  
• بغية الإيضاح لتأخير المفتاح في علوم البديعة (٤ أجزاء) تأليف عبد المتعال الصديقي  
• عصر سمرطين المحاليك (ثلاث مجلدات) تأليف الأستاذ محمود درزور سليم  
• الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر (جزران) تأليف : د. محمد محمد حسين  
( من الثورة المراتبية حتى قيام الجامعة العربية )  
• عالم المسرحية  
• تاريخ المسرح في ٣٠٠٠ سنة  
• فن المسرحية  
• أشهر المذاهب المسرحية  
• مآذن دير مواس  
• طفلك وفنه  
• تجديد عالم الخطوط  
• تأليف : د. عبد القادر صديقي  
• تأليف : شاديون تشيخي  
• تأليف : إدوارد ج. كروج  
• تأليف : دريغ هبشبة  
• تأليف : د. كوثر عبد الصمد  
• تأليف : فيكتور لونيقلد  
• تأليف : عبد المتعال الصديقي  
• ترجمة : دريغ هبشبة  
• ترجمة : دريغ هبشبة  
• ترجمة : دريغ هبشبة  
• ترجمة : دريغ هبشبة  
• ترجمة : د. كوثر عبد الصمد  
• ترجمة : فيكتور لونيقلد  
• ترجمة : عبد المتعال الصديقي



# فوزى العنتيل

عن سير الأرض



رحلة في أعماق الكلمات



□ مدحت الجيار

(١)

(١-١)

- ديوان رحلة في أعماق الكلمات ، دار المعارف  
١٩٧٩

ولا يضم عدنان الديوان كل ما نشره العنتيل  
مفرقاً في الصحف ، والمجلات ، ويبدو أنه استبعد  
قصائد شرها ، مثل قصيدة «عودة زهران» ،  
لنشره في جريدة الشعب بتاريخ  
(١٨ يوليو ١٩٥٦) ، يضاف إلى ذلك مجموعة من  
القصائد ما زالت مخطوطة لم تنشر بعد :

وترجم العنتيل مختارات للشعراء الجاهليين  
في ديوان «الحرية والحب» وشرتها هيئة الكتاب عام  
١٩٦٨ وترجم قصائد مختارة للشاعر الجاهلي  
دشاندوز بيروق ، ونشرت من دار روز اليوسف ،  
بدون تاريخ وفي المسرح : ترجم مسرحية «المهرث»  
والنجوم ، تأليف جون أوكيسي ، نشرتها هيئة الكتاب  
عام ١٩٦٥ . وله دراسات : الفولكلور ما هو ؟ ،  
دار المعارف عام ١٩٦٥ . والقرية عند العرب ، هيئة  
الكتاب سلطة المكتبة الثقافية ، عام ١٩٦٦ . وبين  
الثقافة الشعبية والفولكلور ، هيئة الكتاب وقد أتم قبل  
وفاته تحقيقاً لكتابي هما

(١) مقامات الحريري - تأليف الإمام محمد  
عبده

(٢) رحلة ابن خلدون إلى بلاد المغرب - لابن  
خلدون .

ولم ينشر كلاهما حتى الآن

كما أتم تأليف كتاب عن «عالم الحكايات  
الشعبية» لم يطبع بعد

الشعري ، تهتمه تلك القوم المجلس وإهداء مجلدات  
ذهبية ، وكيفية للأدباء والناشرين الذين ساهموا في  
نبت الروح المعنوية لمقاومة العدوان القائم على مدينة  
(بور سعيد) . وحديث ما أسماه محمد منور (نكتة  
الموسم) (١) إذ أسال المجلس إنتاج الشعراء إلى لجنة  
الشعر برئاسة عباس العقاد . واجتمعت اللجنة -  
وكان سكرتيراً فوزى العنتيل - الذي قدم ما لديه إلى  
العقاد رئيس اللجنة . ورفض العقاد كل الإنتاج وقال  
قوله المشهور : «يحول إلى لجنة النثر للاختصاص»  
ومن المصعب ، أن العقاد الجليل ، المهاجم الخفيف  
لمدرسة الإحياء الجديدة التي ترجمها أحمد شوقي ،  
هو نفسه الذي يرفض البدايات الحديثة للشعر  
الحرى ، لأنه - وفق رواية منور - لم يجد وحدة  
البيت عروضياً .

ولى عامي (١٩٦٠ - ١٩٦٢) سافر العنتيل إلى  
هيئة لدراسة الفولكلور إلى «أيرلندا» ، وفي عام  
(١٩٧١) - إلى أستراليا ساعداً بقسم الدراسات  
الغربية بجامعة «إيدان» ، بنيجيريا . وفي عام  
(١٩٧٦) هي أستاذاً زائراً بقسم الدراسات الغربية  
بجامعة «بودابست» بالهر ، وعمل نصيراً مفيداً عاماً  
لمركز تحقيق التراث بالمدينة المصرية العامة للكتاب

وتنوع إنتاج العنتيل خلال رحلة الحياة هذه ، بين  
الإبداع ، والترجمة ، والتحقيق والدراسات

فكان له في الشعر

- ديوان سير الأرض - دار الفكر العربي ١٩٥٦

محمد فوزى العنتيل (١٩٢٤ - ١٩٨١) أحد  
الشعراء الذين حاولوا تجديد القصيدة العربية ، بتقديم  
ما سمى في هذه الفترة بالشعر (الحر) ، أو الشعر  
(الحديث) . وتابع فوزى العنتيل عملي الرومانسيين  
العرب (الدبور ، الفهد ، أبوولو) وكان تأثير  
(جهاة أبوولو) أكثر تأثيراً عليه ، خصوصاً الثاني  
(١٩٠٩ - ١٩٣٤)

وإذا كان العنتيل قد ساهم منذ البداية مع  
أصحاب الشعر (الحديث) ، فقد اختلف عن ركبهم  
فترة طويلة ، عاد بعدها إلى الإنتاج ، ثم سكت في  
نهاية حياته إلى أن تولى

كان ميلاده في الثالث من نوفمبر (١٩٢٤) ، في  
قرية (عنوان) التابعة لمحافظة (أسيوط) ، تعلم فيها  
تعبيراً أمريكياً حتى قدم إلى القاهرة ، والتحق بكلية  
(دار العلوم) ، وتخرج فيها (١٩٥١) ، ثم حصل  
على دبلوم التربية (١٩٥٢) ، وفي الفترة التي  
شهدت بواكير إنتاجه الشعري

اشتغل مدرساً للغة العربية ، ثم انتقل إلى  
«المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم  
الاجتماعية» ، عمل سكرتيراً للجنة الشعر التي كان  
رأسها (عباس العقاد) . ثم انتقل سكرتيراً للجنة  
الفنون الشعبية ثم انتخب عضواً بلجان الشعر ،  
والدراسات الأدبية والفنون الشعبية بالمجلس الأعلى  
وفي هذه الفترة تقدم فوزى العنتيل - وباتحاديه عام  
(١٩٥٦) - حين قررت اللجنة إعطاء حوافز  
للشعراء ، والأدباء الذين ساهموا في تجميع الحماير -  
إلى مجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بإنتاجه

(٢)

ومن خلال إنتاجه نفردك أنه بدأ يظهر قصائده منذ عام ١٩٥١ م . متجلباً بين الواقع الاجتماعي لمصر في تلك الفترة . وبين واقع النضال الحزبي . الأمل في التحرر . أعلى تدفع هذا الشعب إلى الحرية والثورة . واستمر في الإنتاج حتى عام ١٩٥٦ حيث جمع قصائده في ديوانه الأول « حبيب الأرض » . ولم يسكت بعدها . لكنه كتب مجموعة قصائد قصيرة سماها « ما بعد » . أعيايت بلا نهاية . لم ينشرها متصلة بل أخر نشرها حتى عام ١٩٧٩ عندما أخرج ديوانه الثاني والأخير « رحلة في أعماق الكلمات » . ومن تاريخ طبع الديوانين يدرك فترة البعد عن نشر الشعر عند هوري المصيل بسبب تفرغه بين مشاغل كثيرة على رأسها العمل في حقل الأدب الشعبي . ومما سفره في بحثه خارج البلاد أصابته بالاعتزاز والاضطراب كما مر هو . في مقدمة ديوانه الثاني . وإن كانت أثرت حاله الشعري كثيراً . ومما الرشح الخلق الذي حلك المصيل بعد رجوعه من أوروبا حيث طاعت رؤيته للواقع المصري . فكان يرى الموت في كل شيء

(١ - ٢)

تناول الديوان الأول « حبيب الأرض » قصائده التي كتبها في سنوات أربع بين (١٩٥١ - ١٩٥٥) . وهي قصائد تنسج بين لأرباط بالأرض . بالقرية . وبين تصوير موقف من بعض الأحداث التاريخية التي مرت بمصر . مثل « مشهد المعركة » عن أبطال معركة القنطرة ضد المستعمر الإنجليزي (١٩٥١) . ومثل « صرخة القيد » عن حريق ٢٩ يناير (١٩٥٢) . وقصائده أخرى عن الحرية . والحب . والمرأة . والثورة على ما يعرف الحرية . وفي الديوان قصيدتان في ذكرى شاعر تونس « أبي القاسم الشابي » . وشاعر النهضة الإسلامية « محمد جمال » . ومما هذا ذلك . تدور القصائد حول عالم الرومانسيين الذي يتم بالطبيعة والموسيقى . ولا تسير قصائد الديوان في عطف « برجي متعذب » بل ورعها الشاعر بطريقة خاصة لا يلتزم التسامح الزمني والواضح من كتابها أن الشاعر قسم القصائد قسمين . يعمل يهيا ذكرى الثاني وإقبال وشهد المعركة . وجعل في القسم الأول القصائد التي تناول الأرض والقرية . ومما فيها من ذكريات وصحوات . شيدا للبلبل شيد . وللأبد شيد . وتركيز الشاعر على الحرية في هذا القسم . « متجلباً » يعيش ريباً في القرية المصرية . ويعتزم القسم « صلاة للماء » . ويمكن أن يذكر « هنا » . قصائد هذا القسم تظهر علاقة الشاعر بالطبيعة في قرية « حبيب الأرض » . تشيد للبلبل . الربيع في القرية . حاملة الحفرة . مولد شعب . تشيد الأبدية . الرسائل المحرقة . الحرية . أغنية الربيع . في الليل . حكاية قلب . الحزى الثالث . صلاة للماء .

ويحتوي القسم الثاني من الديوان القصائد التي تخرج إلى الواقع بمشاكله وأحزانه التي عاشها الشاعر وعاشها معه مصر في الفترة ما بين (١٩٥١ - ١٩٥٢) . ثم قصيدة « حريق الكوبريا » (١٩٥٤) . وتتناول تلك القصائد الجو العظم الذي حيم على النفوس في مختلف المناسبات : ذكر الشاعر حتما المرأة الحافظة التي تأكل من عرق الشهوة . والمساكين . الذين ينتظرون المعونة . ويجب أن نلاحظ إحصاء الشاعر لتاريخ هاتين القصيدتين وتتناول بقية القصائد في هذا القسم (الجنة الصالحة . الربيع للقطار . القيود . ونداء وهي قصيدة بدون تاريخ أيضاً . وحريق الكوبريا . القطار . العاشت . صرخة القيد . قصة العودة وهي بدون تاريخ)

ومن الاستمرار السابق لقصائد « حبيب الأرض » يصبح أن الشاعر قصد إلى ترتيب موضوعي للقصائد . كما جعله جعل ترتيباً رسمياً . ولهذا استقرم بترتيب وهي للديوان عند الدراسة الحالية حتى ينسج لنا إدراك تطور القصيدة والكشف عن نمو وعوره وجزالة . وكذلك استخداماته الخاصة للغة . وإعما لأن الترتيب الحالي للقصائد بطورة تطويرية . وإعما يدع الباحث إلى تناول موضوعي

(١ - ٣)

لما الديوان الثاني . فقد جعله الشاعر رحلة في أعماق الكلمات . تشمل نماذج شعرية منذ بدأ الشاعر كتابة الشعر (١٩٥١) حتى وقت صدور الديوان . فلا يتوقف . خلال هذه السنين الطويلة . إلا على نماذج تمثل حياته كلها خلال سنوات بين (١٩٥١ - ١٩٧٩) . وتكشف هذه النماذج عن رغبة الشاعر في عرض نفسه من جديد . ويلاحظ إدراج قصائد « أعيايت بلا نهاية » في آخر ديوانه هذا . وهي قصائد تمتد زمنياً بين (١٩٥٢ - ١٩٥٥) وهي نفس اللدة التي كتب فيها ديوانه « حبيب الأرض » . وكأنه يستدرك بهذا على ديوانه الأول

وهذه القصائد أعيايت قصيرة مثل لفطات سريعة من واقع الشاعر . وتشكل ديواناً صغيراً داخل ديوان « رحلة في أعماق الكلمات » . وكلها أعيايت حرة تكشف عن حرمان الشاعر وتغمره على ما قال من حب . ومن حمر

ويرتب الشاعر بنفس الطريقة قصائد ديوانه الثاني . مهلاً الترتيب الزمني . حتى إننا نراه يجمع في قصيدة واحدة « هي » بكائيات قديمة « ثلاث قصائد قيت في زمان مختلف ومكان مختلف حيث تنوع تواريخها ما بين عامي (١٩٦٩ - ١٩٧٢) . كتب الجزء الأول والثاني منها في القاهرة أما الثالث فقد كتب في « بيادله »

وتظهر قصائده « رحلة في أعماق الكلمات » - إذا استشينا الإهداء إلى رجل الشاعر - فجوة رسمية عميقة تمتد من عام (١٩٥٩) حتى عام (١٩٦٩) أي عشر سنوات تقريباً . بلا كتابة . انشغل خلالها الشاعر بأمور أخرى صرفته عن الشعر . وكان كل شيء في هذه الفترة - كما قال هو في مقدمة الديوان - مثل الموت . لذلك فالديوان قسماً . الأول : ما بين (١٩٥١ - ١٩٥٩) . والثاني : ما بين (١٩٦٩ - ١٩٧٩) . ويتضمن القسم الأول (عمل المستوى الزمني) إلى عالم « حبيب الأرض » . أما القسم الثاني فهو نتاج واقع مختلف . عاشه الشاعر عند سفره إلى أوروبا حيث عاش حالة « الاعتزاز » . والرغبة في العمل بكل ما هو مصري . وعربي . وإسلامي . ولذلك كان الشعر الذي يعيش في (أيرلندا) بين جبات الطبيعة المتوحشة . يجد مصره إلى أندلس الأسس الجديدة . ولطلق حينها لتلمح مسلة الفراعنة المعروضة في باريس . ولقرى التاريخ الإسلامي في محاولة لنق غربة الوجه واليد واللسان

وصح هوري المصيل قصائد « أعيايت بلا نهاية » في نهاية الديوان وبدأ بآخر إنتاجه فاصلاً بين الرحلتين بقصيدة « بكائيات قديمة » حتى يستطيع القول بأن إنتاج المرحلة الثانية من حياة الشاعر (١٩٦٩ - ١٩٧٦) لا تتجاوز سبع قصائد . أما إنتاج الشاعر التفرير فقد انحصر في مرحلة (١٩٥١ - ١٩٥٩) وإذا كانت المرحلة الأولى تتميز بالعناية . والصوت المنفرد . فإن المرحلة الثانية - التي جاءت بعد صمت استغرق عشر سنوات تقريباً - بعد غربة واضطراب . تحيرت بطول النفس . وتعدد الأصوات في القصيدة الواحدة . كما أن الشاعر قد خرج من هيكل القرية الضيق . ومن عالم الطبيعة . إلى هيكل إنساني . كي يخرج الشاعر إلى التاريخ الإسلامي والمصري ينسج فيها عناصر جديدة يظم بها قصائده التي زاجت - في آن - ما بين الشعر وثقافات أخرى كالحكاية . والحوار وتعدد الأصوات . والاسترجاع . واستخدام نمية الراوي . والقصصين الشعري . وأخيراً روية بقعة الأوروبي بحروف عربية . مع طول القصيدة وتنوع محاورها التي تتنق - في النهاية - في نقطة واحدة وواضح أن وهي الشاعر بأدواته ارتقى . ولشعبت رؤيته إلى العالم وأحدث القصائد كياناً تشكيباً يتنصر مستويين

أولها : التي تنبع فيه القصيدة من اللحظة الحاضرة . لحظة التجربة الشعرية نفسها .

ولانيها . تاريخي يعتمد على تداعي السياقات التاريخية . والنفسية للموقف الشعري . مما هذا قصيدة الاستبداد العربي التي قيت (١٩٥٩) ويمكن أن نصنفها إلى قصائد المرحلة الثانية لأنها تقوم على نفس المنهجية التي يستخدمها الشاعر في مرحلته يساعده

الثاني

الواقع السياسي الذي عشته مصر عند عام (١٩٥١) ، مشجعا الثورة ضد الاستعمار والمرد على ما هو كائن . لكنه يعود للناسي يستمد منه قوته ودافعه على الفعل ، محمداً شعبه على طلب الحرية ويستند عليه الواقع فيحس بالحرية والصنيع والحرمان ، ويعلم بالفرد المشرق . وهنا يتجه الشاعر إلى الأرض (القرية) لأب كمثل به النداء والحرية في عام سادته الوحشة والقسوة . ويلتجئ الشاعر بالخرق ، فيلتجئ بالأرض التي تأخذ دور الأم . ثم تتجبر الثانية من جديد حين يرى الشاعر العالم يتنازع بين الفقر ، الترف والصدق ، فيعود للأرض يبحث بين عن الخلاص . وعندما يلتجئ الشاعر بالأرض يردد دلالات الانتماء ، فيبدأ الانتماء بالمرأة جسداً ، حياً ، وفي نهاية هذه المرحلة يعود الشاعر من جديد إلى الناسي ليستمد منه قوة تعجل بالفجر الذي يحلم به . ويبحث الشاعر - خلال هذا كله - في ثنائية صديقه (الحاضر / المستقبل) و(الغنى - الفقر) ، و(الترف - الصدق) ، و(الاتصال عن الأرض والناس - الاتصال بالأرض والناس) . وقد خلقت هذه الثنائية ، ثنائية صديقه تماثلها في لغة الشعر ، وصوره . حيث بدأ رمز (الليل) وبعاءاته والدلالات القرية منه ، تتصادم مع رمز (الفجر) وبعاءاته والدلالات القرية منه . ومنذ هذه اللحظة (الأولى) يتساوى الليل في دلالاته مع الواقع والحاضر والاتصال ، ويتساوى الفجر مع الخلاص والمثل . ولكننا يجب أن نلاحظ أن الرمز الواحد يقوم بذاته على ثنائية تعطى دلالة وصداها ، كما أن رمز الشاعر - فنياً - يتجارب ويتبادل الأماكن والدلالات . ويظهر ذلك عند معالجة الجدار والرمز

(٤ - ٢)

في المرحلة الأولى : سيطر الصوت المنفرد عن قصائد الشاعر . فلا يسمح في القصائد صوت آخر . فليس هناك تنوع في الأصوات ، فالشاعر - وحده - خالق القصائد القصيرة في الأمور وحرية لها . يحمل قلب الإله . وهذا الصوت الواحد ، سيطرت الثنائية بموسيقيا ، وصورها الشعرية . وبجاراتها التي تبرز ذات الشاعر . محمداً ونعياً مره

أيها الفجر... أيقظ الخليلينا  
أيها الشعب عظم  
الطالبتا . ص ١٠٧ ع

ويستأ عن ذاته . ومن صبرها مرة أخرى  
أفقت بالروح ..  
تبحث في قاتك عن فجرها ص ١٣٣ ع  
مستأ أفراده وأحزانه . فوق كل ما يحده .  
ويصبح الفجر رمز الخلاص والحرور والحرية ، يبدأ تبنى الظلام بحيث أيام الشاعر



(٤ - ١)

ولأن المقصد من هذه الدراسة يركز في الكشف عن رؤية الشاعر . ومعرفة مدى وعيه بأدواته في تجليات الشعرية المتعددة . فإن ترتيب قصائد الديوانين (مصر الأرض) ، و(رحلة في أعماق الكلمات) (٣) على ما هي عليه لا يصح للدراسة . ولذلك سرتب القصائد وفق الترتيب الزمني . ومن هنا لن نقول : الديوان الأول . والديوان الثاني . بل نقسم القصائد - من الآن - إلى المرحلتين الزمنيتين اللتين أشرنا إليهما قبل قليل . وسنعمل المرحلة الأولى تشمل كل القصائد التي قبلت ما بين (١٩٥١ - ١٩٥٩) . وتشمل المرحلة الثانية القصائد التي قبلت ما بين (١٩٦٧ - تاريخ إهداء الديوان الثاني - ١٩٧٦) دون اعتبار لمكان طبع القصيدة في الديوانين

(٢ - ٢)

الخصان . بل منزع الخصان أمامها ليجرها إلى نهاية الإبداع ، أي تبدأ من النص الشعري ، لتنتهي إلى الموقف - الرؤية . ومن خلال الترتيب الزمني الذي رتبنا فيه القصائد . تلمح نظاماً يحكم هذا المتاح

ورق هذا الترتيب الزمني تحتير قصيدة «شيد المعركة» التي كتبها الشاعر لأبطال معركة القناة ضد الاستعمار (١٩٥١) . لتبدأ التاريخية الفورية المتتيل . وتنتهي قصيدة «بطلقة يريد من سرا ييمو» التي كتبها في إبريل بمدينة «بيوجراد» عامته قصائده أما القصائد غير المؤرخة المنشورة في الديوانين فتتصلى إلى المرحلة الأولى للشاعر ، لأنها تحمل نفس السمات الجمالية لإبداع فوري المتتيل في هذه المرحلة

(٣ - ٢)

في شعر المرحلة الأولى ، اتسمت رؤية الشاعر بالثنائية . فانما من زاوية الذات عالمان - عالم تعيشه بكل ما فيه من أحزان وظلم . وعالم تروى إليه . ولهذا كان الشاعر يتصل بمجتمعه ويتفصل عنه . لكنه يسرع - في النهاية - نحو الأرض والناس . ليحس بالحياة . فوسن الثابتة - تبدأ الرؤية الجمالية في (التجسس) يتنازعها الواقع والحلم . يبدأ الشاعر من

(٢)

(١ - ٢) الرؤية - الموقف

خصم وحسنون قصيدة . تمثل الإبداع الشعري الفوري المتتيل . ولا شك أن هذا الإبداع يحمل (روية - موقف) للعدم . ذلك العالم الذي تشارك معه الشاعر . خلال حياته . فاعلم منه موقفاً رأى من خلاله العام من زاوية متغيرة . وفي نصع القرية أمام

يبي بها البحر لاني المدود

ليخفق الزوهر وتسلمه ص ١٣٣ ع

ويتحول الليل وير للوت والاستعداد إلى ليل  
عنقه الشاعر ويح

أنا قد عشت الليل والأحلام في الريف الخنون

ويتحول الليل إلى مناعل يعتل بالصحر  
والخربة

والحلام مدح

وأشواق مصبة

بطير بها جناح الليل

من جبل إلى جبل

للمسح فجزيرا الشوان في كنان

ارغول ص ٣٦ ع

مثلا يتحول إلى شوق مقدس

بكت الليل أشواقا مقدسة ص ٨٥ ع

ويظهر هذه الداتية - والمردية - في القصي  
مدحا - حين يحس الشاعر بيوه لله والوحيته ويتحول  
إلى المسيح المنتدئ - رمز الخلاص والظهارة - فتشر  
التعبيرات والصور التي تخرج من عالم المسيح والعنصرية  
والأفهوم

ساحل صبرى المصلوب في هكل

ألمى ص ٤٥ ع

لا لى أموت على صليب عذابه ص ١٣٧ ع

وبأفك عائق عسى الصليب

ليحا طليقا وزله المي ص ٧٧ ع

وي قلتي عذاب المسح ص ٦٧ د

وذايت شمعنى المصداق في أشواق

اعصاري ص ٤١ ع

وأظوب في أفئوها متغلغلا في نورها

والأسطر بسافة تحوى صورا تعكس كلها عشاير  
القد - والخلاص - والسرة - وتبدو ذات الشاعر -  
مها - منردة - متوحدة في عداية وآلامها - ويمر  
العن - من هذا المنظور - من قلبه - بصور من  
عس المحال الدلال - قلبه الذبيح (والقضاء)

فت أنى لب الأشواق في قلى

الديح ص ٩١ ع

ولرخص كالطير مدهوكة - بظلي

الديح ص ٨٧ ع

بخصها دم قلى الديح ص ٩٧ ع

ومن مطلق الصوت الواحد - والدات  
لنصرة - يستخدم الشاعر لغة يبر صوته عانا  
داخل بعض القصائد - فيتحول - على سبيل المثال -  
إلى «واو» يحكى ويص - كما في قصيدته «ليلة في  
القرية» وغيرها<sup>١١</sup> - حيث يعلو صوته - بل إنه  
يسمع صلتى صوته في الأصوات الأخرى - فتعل

داته في كل شيء حوله

وسجت صوقي

صوت قلى وانحرا - فوق الوجوه

فوقلت أسمع من بعيد

صوت قلى من بعيد ص ٥٩ ع

وحذقت في الناس خطب الدروب

فأبصرت في كل وجه ص ٦٤ ع

وسرى أن هذه الداتية - والوحداية - تكس وراء  
تجارب الرموز - وبعد دلالاتها حيث يسطع الشاعر  
حاشته من حزن أو فرح - وفي هذا السياق - يستطيع  
القول - إن نتاج هذه المرحلة نتاج موقف رومانسي  
ورؤية رومانسية للعالم - تصحمت حتى تحولت إلى  
صليب مديح - علا صوته فوق كل شيء في عالم  
الشاعر - ذلك العالم الذي أخذ من الطبيعة كينات  
صاغ منها قاموسه الشعرى - ولذلك ترى جزئيات  
العالم الغالبة في شعر هذه الفترة تربط - «الفجر» -  
الديح - الريح - الخريف - النور - النار - البحر -  
القمر - الشمس - الليل - السحاب - الخريف -  
الصباح - المم - الجنة - الدن - الريح -  
الظلام - الصلاة - الخ - ونجد الشاعر يهرب إلى  
الطبيعة (الأمم) المشتلة في قربته - يرى فيها البكارة  
والطهر - والاتصال - بدلا من عالم الناس للوبوء

(٢ - ٥)

وهذا الموقف الرومانسي - هو لب الفاحل وراء  
رؤية الشاعر للعالم في ثلاثيته - والسبب مما كان يحتاج  
الشاعر من أحاسيس الغربة - والشاؤم - والوحدة -  
حيث يرى نفسه في واد - وشعبه في واد آخر - ويرى  
نفسه يعيش حلا لم يوجد بعد - لكنه يظل مشدودا -  
في عس الوعد - إلى الواقع المر - يستطيع - في هذا  
امال - أن نلمح تأثيرات بعض شعراء الرومانسية  
الغربية الكبار - في شعر عوى العتيل - كما نلمح  
تأثيراتهم الجمالية في نظام القصيدة - وفي الصور  
ويأخذ هذا التأثير درجات متفاوتة

ونلمح تأثيرا لعل محمود طه - في بيته عن الشاعر  
الذي

هبط الأرض كالثمام إلى

بعضا شعوره وقلب نه

حيث يرى عوى العتيل يركز نفس الدلالة في قوله  
عن الشان

هبط الأرض - شاعرا ونهيا

ولرغضاها مقامه - وشوره ص ٩٧ ع

ونلمح تأثير إبراهيم ناجي - في صور الطفل

والفراش والنور - على عوى العتيل في أجزاء من  
قصائده مثل «في الليل» - و«حكاية قلب» -  
و«الحوى التائه» - وكما في قصوده القلب الذبيح التي  
أشرفا إليها مد قليل - وبعد - على سبيل المثال  
صدى ييب ناجي

ربيمته طفلا بدلت له

ماشاء من عصفه ومن لى

في هوى العن

أحفا - أن هذا الحب طفل - هز روحنا  
يتزلزل في جوانحنا  
ويخفق بين جنبينا  
نقبل في عداية - عبا فر ولكننا  
عينا - فعاد لنا -  
فلنا - لم يلب عنا - ص ٨٦ ع

ولكن التأثير الأكبر يربط بأى القسم الذى -  
ويستطيع أن يقول إن بدايات العتيل ومعظم قصائد  
المرحلة الأولى متأثرة بالشان أوضح التأثير -

ويتدرج تأثير الشان - من تأثير الديوان كله - كما  
هو واضح في قصيدة العتيل «أصداء من تونس» - في  
ذكرى إلى القسم الثانى ص ٩٦ - ١٠١ ع - إلى  
تأثير قصائد بعضها تظهر بين العبة والمنة - كما نجد في  
تأثير قصيدة «إرادة الحياة» للشان وهابى  
المهور - وقصيدة «الصباح الجديد» وقصيدة  
«شكرى اليم» - «صلوات في هكل الحب» حيث  
نجد تأثيرا واضحة في قصائد العتيل - غير  
لأرض - و«الريح في القرية» - و«موند  
شعب» - و«شيد لأبدية» - و«حريق الكبرياء» -  
و«صرخة القيد»

وبجده يكرر اسم قصيدة «الجنة الصالحة» بنفس  
عنوان الشان - كما نجد صورا جزئية كثيرة مأخوذة -  
نصا - من الشان - نذكر هنا على سبيل المثال

«أصغ ناي الضحى...» - «فقد كسرت  
عيرى» - «الفجر الحميل» - «الليل الرهب» -  
«ليل الدهور» - «وشعب نفسي» - «وادي  
لوت» - «جهاا لعبود» - «عجرتها المشود»  
إلخ

وقد يتصرف العتيل في الصورة مثلا من في  
صورة النسر

يا أيها النسر الصلح - فوق أفاق  
الرياح ص ٥٧ ع

التي تذكّر بأصلها عند الشان

ساعيش رغم اللداء والأعداء كالنسر هوى  
الجنة السماء

- كنت أنسى فجرتك الضاحك يا نور صباحي ..
- يا حبيباً صمواً السجود على أعضائها . ص ٨٩ ع
- تسقط الحجر الجميل ص ٩٤ ع
- يا رزى طبرى الذى نور آفاق غامى . ص ٩٦ ع<sup>(١)</sup>

وإذا كان «المصر» مصحفاً . مصحفاً . صاحبكاً . منوراً . يحمل دلالات البشر والحرية فإن الليل يحمل الدلالة الناقصة : هو رمز العظم . والموت . والاستعلاء . والموت . والفساد

- أسي حلف الدجى الظامى للأضواء .
- للفجر ص ٣٥ ع
- توشحت بالحجر فوق السهوب
- لاحظن الليل يا دنا .. ص ٦٤ ع
- في أطراف الليل الرقيب ص ٦٦ ع
- وهناك يأتى الليل هرباً كأحلام الغرب ص ٦٥ ع
- ويتركنا وراء الليل
- جوهان طامية .. ص ٤٥ ع

وهناك ثمانية أخرى بين الربيع والخريف . وروا كان الربيع رمز الحياة والإشراق والحنان . كما يقول الشاعر .

- رهوى بسل أزهى بأحلام ربهلك ص ٩٠ ع
- قد كان لي ربيع العمر أهدى مشقة
- وحين كالربيع ندى .. ص ١٢٧ ع
- علأت كروى طفولتي . جوى الربيع الهالك ص ٤٨ ع
- لفتى بقليل الربيع جنبي ص ٩٥ ع
- ونمى كعب الربيع الحنون . غصون الشجر . ص ٩٦ ع

يأتى «الخريف» - على العكس من ذلك - حاملاً دلالات النار . والخريف . والشجوب . والموت :

- مكيل اللحن .. خلق الطوفان
- أشرب من كعبك نار الخريف . ص ١٣٢ ع
- لسوف تهاق نار الخريف . ص ٨٧ ع
- فساخرىف الهموم شابت ليلته . ص ٨٢ ع
- لا أن أعيش عرطاً شاحياً ص ١٣٩ ع
- صرعى كالأوراق الخريف على القبر
- وآدم فوق طريق الخريف يسير بقل كبير ص ٧٩ ع

وقد كثير من القصائد نفس موسيقى قصائد عديدة عند الشاعر ، خصوصاً قصائد عمر الخشاب مما يؤكد أثر التشابه المقرون بحركة الذاكرة في تعاملها مع الورد

(٣)

### (١ - ٣) الصورة والورد

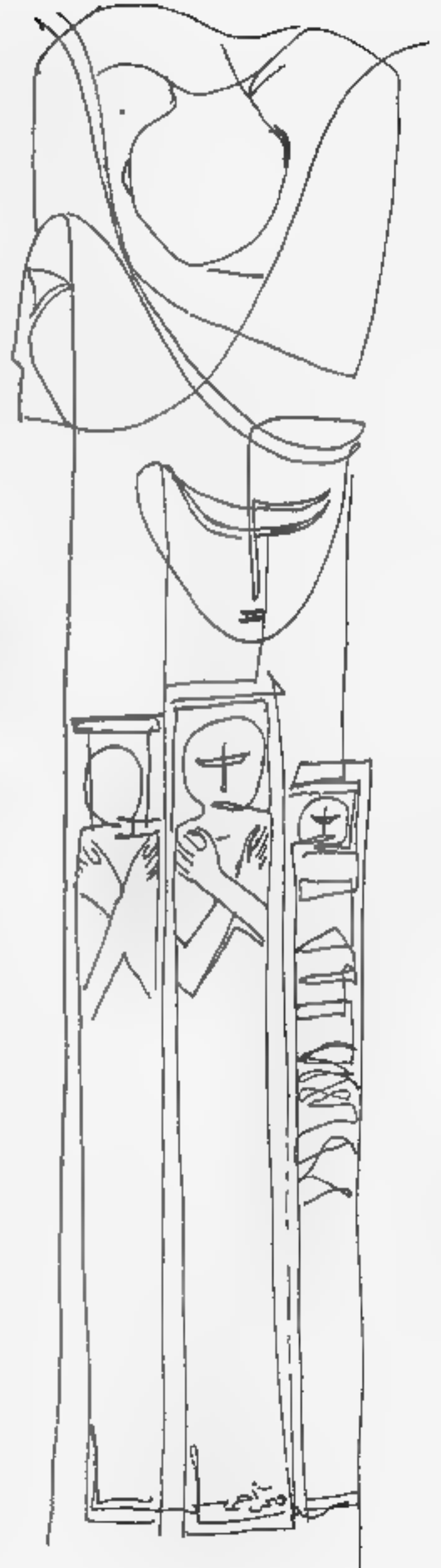
تتجمع عناصر الكون بالشاعر ، ويتشعب بها ، وتصبح علاقات اللغة علاقات داخلية ، ولذلك فاداة التعبير الأساسية في أعمال المرحلة الأولى عند المعتزل تقوم على الصورة الاستعارية . أما التشبيه فهو قليل داخل هذه المرحلة . فلا نجد في ثمان وأربعين قصيدة سوى أربعة وتشبه تشبيهاً ضئيلاً . وهي سنة صنية جداً . إذا قبلت بعدد القصائد وبكم الأبيات . ولما في سبيل إحصاء عدد الاستعارات والتشبيهات . فذلك مجال آخر ، ولكن المقصد من ذلك بيان سبب العلاقات القائمة على وجود طرق الصورة في ساحة القصيدة - خصوصاً أن معظم تشبيهات المعتزل تشبه تشبيهاً ذا الأدلة - وبيان الوجه الأعمق وهو وجود طرق الصورة في كلامهم ، لأنهم في الحقيقة لم يكتفوا بالربط بين الطرفين والرؤية اللغوية أشرفاً إليها . وساعد إسقاط الشاعر وحلوله في عناصر الكون على خلق صورة لا تعرف الحدود المنطقية في تشكيلات اللغة . بل تتجاوز علاقات اللغة حدودها المعتادة

(٢ - ٣)

أما الرمز يبدو تابعاً للرؤية الثانية للعالم - عند الشاعر - ولقد الصور الشعرية التي تتكرر في أعمال هذه المرحلة أربع صور - تتحول إلى رموز تتناول موقف الشاعر من العالم . وتنقسم الصور الشعرية للرمز - إلى ثنائيات متضادة - في الغالب - حيث نرى - صورة الفجر - في مقابل صورة الليل . - وصوره الربيع - في مقابل صورة الخريف . - وهذه القسمة الثنائية تمكس رؤية الرؤية حيث يحمل الرمز الواحد الدلالة ومبدأ في نفس الوقت

والفجر يحمل دلالة : النور . والحرية . والخلع . والعتيق . والصباح

- لكن روى ظلت هجرًا بطيئاً
- دجاليا ص ٣٠ ع
- موكب الفجر الصرع . ص ٥٩ ع
- ونور فجورك في مفر
- الأنجم . ص ١٤٩ ع
- ولنت هجرى في ليل
- الأول ص ١٣٦ ع



ومن خلال هذه النصوص - وغيرها - تبدو الرموز في تعارضاتها الثنائية - حيث يقف العجز ضد النيل - ويقف الريح ضد الخريف

(٣ - ٣)

نكث عمل الرموز الشعرى - أحياناً - النقيض في دأبه - فالعجز رمز النور والحرية بين السدود -

يسرى بها العجز ليلى السدود  
ليستحق السروح وأسماءه  
والسروح إنهم وأخطاياهم  
أنفجها في الليل نور القمر ع ١٣٧

وبعد أن كان العجز غطاءً للوحشة والظلم - يصبح مجهولاً

ماذا وراء العجز كساهرين؟ ص ١٢٩ ع  
وبصبح القمر -

الشاطئ المجهول فوق النجوم ص ١٢٥ ع  
ويتحول الليل المريب الكتيب والميت إلى محبوب - وحاشى - وماضى - كما ذكرنا في الأمثلة السابقة

وتجاوب الرموز الشابة ضد الشاعر وتأخذ بجلاء دلالات راحته - فتتوارى دلالات الريح والعجز والحلم والعد في قول الشاعر

عاد الريح - ولحقى لسانه ..  
فاهترى لحر شاي .. حالماً بغير ص ١٢٨ ع  
ولقد يشتمل العجز (مثل الخريف) لكن لشعالة حرية وصباح

وأغرق دجومي في الزمان - يشتمل العجز فوق دجاي ص ٧٥ ر

ويشاور الخريف مع الشتاء

لا تحزنى  
سأبيع أيامى لمصاعبي النماء  
رأيت مغير الضمير  
أعود مثل الكاذب  
الساقط على القروب

صبري كأوراق الخريف على القروب  
سأعود - منتفخ محبوب  
كالأدعياء

الساقط - على دهب السحر  
الشفاء؟ ص ٧١ - ٧٧ ع

هكذا - سنطرح أن نقول إن المرحلة الأولى من بداع حورى العتيل كانت صورة من صور الشعر الرومانسى - وقد عبرت فيها رؤية الشاعر بالثنائية - التي مركب آثارها على التشكيل الخفى نلحه

(٤)

(٤ - ١) الرؤية - الموقف (المرحلة الثانية)

يوصل حورى العتيل نفس الثنائية في رؤيته للعالم - فإزال الصراع - عنده - بين الواقع والرجة في الحل أو اللبيل - ولكن الشاعر - في نفس الوقت - يخلق ثنائية أخرى - حين يقرب العجز (الحرية والخلاص) - ويمتد إلى (الماضى) بأخذ من عناصره جزئيات تسرع حركة الواقع - وتدفعه إلى العجز وإذا كان الشاعر في المرحلة الأولى قد حمل الرموز الشعرية موقفه - وثانيته (الليل - القمر - الريح - الخريف) - فإنه يتجه في المرحلة الثانية إلى عناصر جديدة مباشرة - تفصح عن هذه الثنائية - التي تحولت إلى (الماضى) تحتار منه شخصياته - وحوادثه البديلة عن الواقع :

الماضى : روح .. ورفات  
ومن يتجسس - حين تسلط فيه الشرارات  
حين يتكوكب فيه عييد - وطفاة  
يصبح سطوة الملهة بأحرار المسافة وبموت  
الزمن القهقرى تبعث في كلمات  
الحكمى من أصباغ القضاة - وعن ميلاد  
الخرافات ص ١٩ ر

فالثنائية امتلئت إلى عناصر جديدة في زمن الماضى بين (روح - ورفات) - (عييد - وطفاة) - (سحرية الملهة - وأحرار المسافة) - (بموت الزمن - ويموت في كلمات) - (عنداً القضاة - وميلاد الثورات) - ولما شحبت الثنائية الصدية التي كانت بين عناصر الطبيعة الصامتة - وبثت في عناصر جديدة للصراع - أصبحت تشكل عالم حورى العتيل في المرحلة الثانية - ولقد عادت هذه المرحلة إلى المجتمع تلمح سطوة صراعه في الماضى - لأنها لم تجد خلافاً بين ما تروى إليه - وما كان في الخطاب المهدم الحروب الخريف القديم - لكن حورى العتيل - في هذه المرة - يلمح إلى الحدوث بين الروح والحمد - بين الماضى والحاضر - ويلتحز تحول (الماضى - الزمن - الفعل) إلى (كلمات)

ويتحول الموقف الحالم في المرحلة الأولى إلى موقف جديد يرى أن

- السيف شحار جسيم  
الظلمين - ! ص ١٤ ر

وشحور شواره إلى

- قتل أعدائك .. يا قاتل .. ! ص ١٦

أرى نيل السيف محل الكلمات - ويصبح القمر (الماضى) خادماً من الظلمة (الواقع) - ولن يبيد من السماء

- إن العجز سيولد من أحشاء الظلمات - ص ٤٩ ر

ولي تبدأ لرحله

- حتى تتجمع في الأفق الشرق رباع القمر - ص ٢٩ ر

وقد انعكست هذه الرؤية - الموقف - على صور الشاعر وتشكيلاته الشعرية الأخرى - فقد حافظ على الرموز القديمة - ونبت دلالاتها مثلاً كانت تستعمل في المرحلة الأولى - لكنه استخدمها في مرات كبدلة - واستعاض عن بقية الرموز بعناصر جديدة - ونصبه شير إيليا - وأهم رمز شعرى حافظ عليه الشاعر طوال حياته وغير إتجاه كله هو رمز العجز - ورمز الحرية والخلاص

- فسوف يمر هنا  
طباورس السجسر المؤدبر  
الألوان - ص ١٧ ر  
- لعلنا نرى حسامك في حجر  
الكلمات ص ٢٣ ر

ويصل العجز نقباً لليل والظلمة مثلاً كان في المرحلة الأولى

- يهشأ لحرز إذا الليل لهم  
واستل حسام الظلمة  
كى يهرب أحاق الأنجم  
- تتسلط أدمع لجمه  
في خلجان الليل الوحشة ص ١١ ر

أما حية الرموز الشعرية فقد اختفت في المرحلة الثانية (رمز الريح والخريف) - ولكن الشاعر حمل رؤيته - موقفه - بعناصر التاريخ وشخصياته خصوصاً شخصية العرب التي سارت الظلم - وصحبت بالمرس من أجل العصفه أو شرف الكلمة

(٥ - ١)

لقد ارتقى وعي الشاعر بدوائه - وأصبح القصيدة كلها تقوم على الثنائية الصدية - في حوار بين الماضى والحاضر - بين الحلم والواقع

كانت كلماتي أهيات  
رؤيا يتجدد فيها ما هو آت

وهوت على من الأحلام

وصحوت - بلا ذكرى - وبلا بيان



تقد محمدن الكليات . (رحلة في أعالي  
الكليات ص ١٨ - ٢٩ ر)

وقد تقوم القصيدة على (تعدد الأصوات)  
والخوار مع تجدد الصراع بين الحلم والواقع ، في  
قصيدة الغصان مسجور يحاور صوت الشاعر مع  
صوت طفل ، وصوت ويتشاور الخارج مع صوته  
الداخلي ، ويعمل الشاعر من هذه الأصوات وسيلته  
لأول في عرض الصراع بين الحلم والواقع ، بين  
الخاصي المتخيل وحلم اليوم ، متخذاً من الزمن حصاناً  
سحراً يستدعيه كله احتج إلى  
ورأيت كما يبدو للنام

واجترت ذروباً غنية  
لا أهرقها .  
أسمع طغلا يلفظ .  
وتعلم الرزيا

= هذا ريشان الثالث يصرخ في البرية  
مات جرادتك يا ريتشارد  
أجعل من نفسي حبي صحران  
= مجنون أنت .. (القصيدة المسجورة  
المسجور ص ٣٥ - ٤١)

وزادته سبة التضمين الشعرى في قصائد  
مرحلة الثانية . يرى تصنيفاً لشعره عنزة من  
شده ، وه الشبي ، وه ينسى ، وه جبران خليل  
جبران ، وإدنا كنا قد أهدنا إلى تأليفه أبو له -  
الثاني - على محمود طه - ناسي - في الرحلة  
لأول ، فإن الشاعر في هذه المرحلة استعمل في  
فاموس الرومانسي بشكل عام - واستمد قاموساً شعر  
من تجارب الخاصي وبطولاته - شاعت فيه دلالات  
البحر والحزينة ، ولذلك نلمح التقابل واضحاً بين  
الكلمة والسبب<sup>(١)</sup>

وبعد من ضمن الرؤية رموز شعرية جديدة -  
وإن كانت قليلة - تستمد من التراث دلالات رمزية  
مثل «فاين» ، «وه ليل» ، فيصبح قابيل - رمز الظلم  
في التراث الديني - وسيلة تعبير قوية في الواقع  
= أفتل أهدتك يا قابيل . ص ١٦ ر

وتحوي لبن الهوى (الفتاة) إلى رمز صوف  
بمعى الحبقة ، في نفس القصيدة

٢ لوى  
أسرى الحلاج إلى أغصان حديقتك المزهرة  
ناداه الوجد هاتق نور اتاملك البيضاء

يا نبي ذودي هريان الليل من البستان

فالوردة جرحها الشرق الداني

تقاء جليل يا ليل . ص ١٣ - ١٧ ر

ويحمد غوى العتيل على إجماعات أسماء الأبطال  
العرب ، القواد الحاربيين والسياسيين والتصورى ، كما  
يعتمد على إجماعات وسباق أسماء الشهداء المصريين ،  
ويجعل منهم رموزاً للقوة ، كما في حالة بن الوليد ،  
ويستغل الشاعر التضمين ليوحى بمصور خالد

لم يبق بحسى شير تلمذ الطنات  
ويرضى فوق قراني الآي  
أموت . فلا تسمات هي  
الجند .. ١ ص ٢٧ ر

أما الحلاج فهو رمز (المعارف) الشهيد  
ضحك الحلاج فنيئا .. ونساقنا  
وهرقنا . وتلاقينا .. ص ١٣ ر

ويقود الحلاج إلى شهداء الكلمة . مثل النبي  
الذي تدعوه كلماته

= حياك المجد . كذا الطيب ..  
بمن طمعت الكليات | ص ٢٥ ر

أنا من يزلون أنفسهم من الواقع دون  
التصحية .. وكونت المشاركة بالفعل أم الكلمة فهم  
مقهورون .. مثل «بشر الخاني» الذي يصبح رمزاً  
للاستعلاء المتحول في تنوير الصحراء

= لكنك يا بشر الخاني عرفت وفاءك في  
تشرين  
لو أنك لم تسجن روحك في تنوير  
الصحراء  
= لم تبت أنشوك المصير على أنسول  
الطبي ص ١٤ ر

ويضع الشاعر - في النهاية - مرة جديدة في  
بحاسن الغرب . خصوصاً عندما يتغرب على مستوى  
الواقع . فيصبح غريب الوجه واليد واللسان . داخل  
المساجد الإسلامية مع أنه حاول أن يفهم أهل  
مرا يهو أنه

= جبال

«دين» أنا شكاك  
الله أحد ص ٣٢ ر

لكنه بظن عربياً في بلاد عربية

= ووجهي غريب كهدي للاند  
حين بظلالها الليل تطوي  
شاحبه في أعالي الجبال . ص ٣٤ ر

(٦)

تحوّلت دويه غوى العتيل وتحوّل موهبه .  
خلال المرحلتين الحاربتين اللتين أوصحتاهما من  
رؤفة ثانية نصبح عناصر مدها في ثالثة صديقة . نجعل  
الأبيض ضد الأسود ، ومن موقف ذاتي يسقط ما به  
من أحزان وفرواح على الكون وعناصره . إلى رؤيه  
ثالثة متشعبة تتصارع للواقع وتحاول أن تدع  
للرجوع إلى الماضي التليد الذي يمتهه العربي باسم  
تقد أصبح موقف الشاعر - في أبعده الثانية - هو كذا  
لرؤيته الشعله ، فسمح بتعدد الأصوات داخل  
القصيدة . ولم يعد نسمع صوت الشاعر وحده ، بل  
ستمع إلى حالة بن الوليد . وعنزة ، والشبي .  
وتتجاوز مع الحلاج ، وبشر الخاني ، وهران شهيد  
دشواي

ومن هذا المنطلق تحول التشكيل الجند داخل  
النصوص كلها . من علاقات رمزية تعتمد على  
تدليلات (النجر - الليل - الربيع - الحريف) - إلى  
علاقات ثبتت دلالات هذه الرموز باستعمال  
قليلة - أوصحتاهما - وأعطت محلها شخصيات  
التاريخ العربي والإسلامي والمصري . و - كل  
شخصية دلالة رمزية . تعتمد على السباق التاريخي  
العام من ناحية ، والسباق الثقافي الخاص من ناحية  
ثانية . ويقدر ما أدى هذا التحول إلى تحول النص في  
القصيدة . فإنه أدى إلى اعتمادها على محاور متعددة

#### ملاحظات

- (١) المصادر  
خير الأرض . حيلة الكتاب ١٩٧٥ م  
حيلة في أعالي الكليات . دار المعارف ١٩٧٩ م  
وصيفها  
جريدة الشعب العدد الصادر بتاريخ ١٨ يونيو  
١٩٥٥ - قصيدة «عدة» بهران
- (٢) محمد مسعود مقال من العقاد والعتيل . جريدة الشعب  
عدد ٢٧ يناير ١٩٥٧ م
- (٣) لغوى العتيل زيجات شعر عرب . نكنا يمكن  
بديوانه في القرب
- (٤) سرور لادوي خير إلا من «أه» الدراسة بالزهر (ع)  
وسرور لادويان رحلة في أعالي الكليات بالزهر (ر)
- (٥) انظر انظر العاشق ص ١٤١ - ١٤٤ ع صرحه  
التليد ص ١٤٥ - ١٥٠ ع
- (٦) آخر صفحات  
٢٥ ١ ١٢ ٦٢ ٦٤ ٨٤ ٩٠ ٩٥  
٩٦ ٩٨ ٩٩ ١٠٧ ١٢٣ ٢٧ ١٢٩  
١٣ - ١٤٨ من (ع) ١ - ١٢٩  
ص ١ من (١)
- (٧) لاحظ تكرار هذه الدلالة وتعبقها ووضوحها في شعر  
الحلاج ضد المسجور ومسرحة الشعر أيضاً

المجلس الأعلى للثقافة  
قطاع المسرح

# أكبر مهرجان مسرحي

نصيف عام ١٩٨١

القاهرة

مسرح الطفل  
على مسرح متروبول  
**الطيب والشرير**  
إخراج: حسين عامر

مسرح الطفل  
على مسرح القاهرة للعرائس  
**الراعي وأميرة البحر**  
إعداد وإخراج: محمد عبد العزيز

المسرح الكوميدي  
على المسرح العالم  
فاطمة رشدي  
**خللي بالك من راسك**  
تأليف: مصطفى اسماعيل  
إخراج: السعيد ماضي

مسرح الطليعة  
على مسرح تركي طوبمان  
**الرجل الذي لم يبع**  
تأليف: نهاد جاد  
إخراج: شريف شحات

المسرح الحديث  
على مسرح السعد  
**سكينة الواد بلية**  
إعداد وإشاعة: سيد صواب  
إخراج: عبد الحفيظ تركي

المسرح الكوميدي  
على مسرح محمد عزيز  
نهاد المصطفى  
**هارة اللعبة دي**  
تأليف: أمينة بكير  
إخراج: نيكولا صالح

عروض مسارح القطاع  
**بورسعيد:** المسرح الكوميدي • المسرح الحديث  
مسرح الطليعة • مسرح العرائس

**رأس البر:** ٨/١ مسرح العرائس ٨/١٦ المسرح الكوميدي  
\* على فين يا عروسة \* لك يا بابا لك  
٨/٢٢ المسرح الحديث ٨/٢٩ المسرح الكوميدي ٩/٥ مسرح الطليعة  
**سبعة تحت الشجرة \* هارة اللعبة دي \* زوجات مرحات**

مسرح العرائس  
٩/١  
**على فين يا عروسة**  
إعداد: أمينة بكير  
إخراج: سامي عبد المنعم

المسرح القومي  
٨/١٥ إلى ٨/٢٠  
على مسرح بيرم التونسي  
**الأستاذ**  
تأليف: سمير صوفي  
إخراج: جميل راتب

المسرح الكوميدي  
٧/٢١  
**لك يا بابا لك**  
على مسرح بيرم التونسي  
تأليف: ميمى الدين عارف  
إخراج: محمد عبد القادر

الاسكندرية

# قصائد أقل صمتاً

سعدى يوسف

تقديم

فريال جبوري غزول

كنت أصور الصمت كالنوت والمثاق مطلقاً ، لا يمكن الخلاء بأقل من ذلك أو أكثر أو إدراجه تحت باب التيه . حتى سمعت عنوان الديوان الأخير لشاعرة سعدى يوسف « قصائد أقل صمتاً » . توقفت عدة بولس قارئ عند وقعها على ما أسميه - خاوراً أو بعبارة - بالتركيب الاستعراري في التعبير عنه - فن صمتاً - غير دمي وإقلاص معيارى . فه تناقص بين صبه التعميل التي تربط بالكم والصمت الذي لا يقل التجربة . وفي هذه المساحة للكثافة بين كلمتين يكرر يوم حلال منذ القارئ شداً ، ولا يمكن كفاية على العنوان إلى ما في الديوان . إلا بعد صراع تأويل لا يحلو من جدلة بين تصويرى لتصعب . وتصوير الشاعر سعدى له .

وعنوان الديوان مؤثر صادق لاستراتيجية سعدى الشعرية . فهو يمكن بالاشارة إلى تناقص مقول تم يستخدم نحو اللغة ومسطح اللغة وقواعد اللغة في تعبه القارئ واستعاره . أما معرذاته لقنونة وسهنة على العموم وإن كانت أهد ما تكون عن العادي والمتبدل . وعفوية سعدى تفي في هذا التنظيم الخارق للمألوف والمروث والملموس . هذا التنظيم الذي يكشف عن الطاقة الكامنة والقدرة اندية في الكلمة .

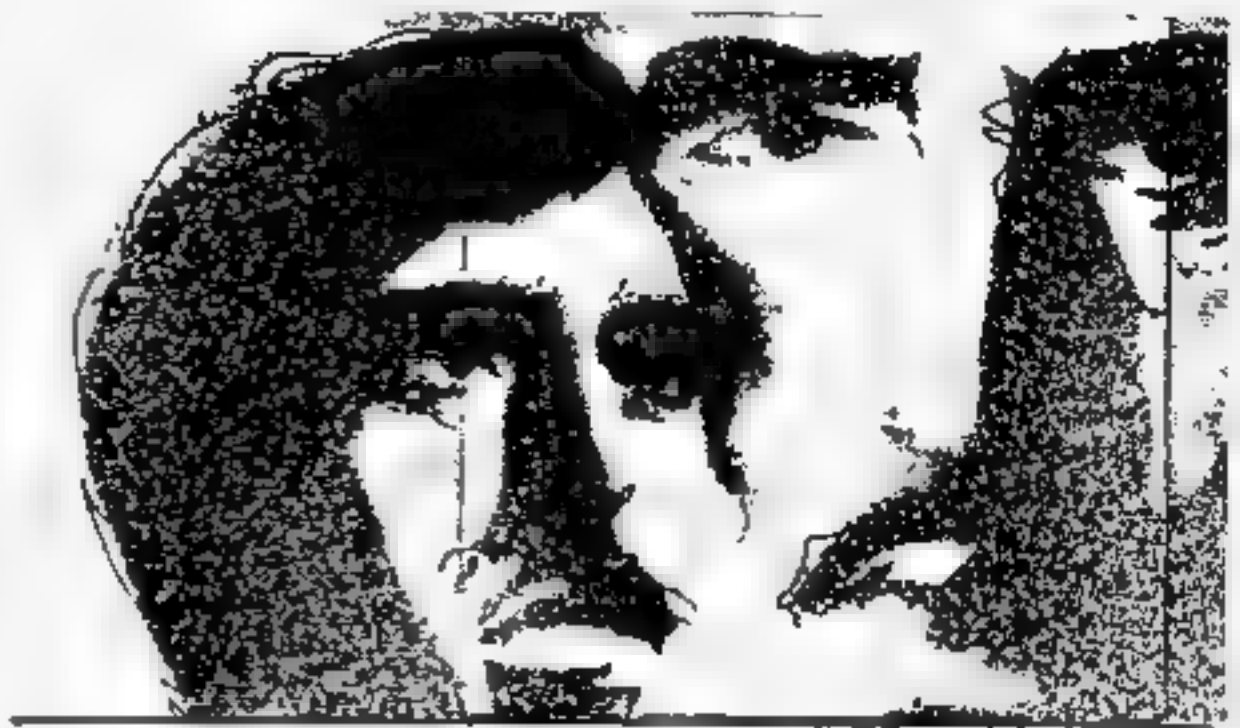
تبدو في قصائد سعدى يوسف إغراء متصلاً وتخريصاً مستمراً للسحر في علاقات جدلية مع النص . حيث لا يكون القارئ مجرد مستهلك لإنتاج هي بل يصبح فيها عاملاً مشاركاً يساهم في إثراء معانيها ودلالاتها . فالقصيدة / عند سعدى يوسف بيت إجماعاً ما للاستعراض بل أميداً شاعرياً يعاهد ويخمد فيه القارئ أو يقامر ويكتشف .

ومنح لهذا الشعر الحديث رعاية بصرية دوراً فعالاً للقارئ بالتعمد على الخطابة والتفريغ وطرحه رموز وإشارات . موطناً للقارئ في استكمال المعاني . مثل هناك انفعالات ودخول مختلفة من إسهام القارئ . فالقصيدة الحديثة عند سعدى على توازن يسمح للقارئ العارف الملم حل مير قصيدة ما . وإشاداتها واكتشاف باطنها ومصرها وقد تشبه أساساً على عملية أكثر تعقيداً في التوازن وهي الحفلية حيث لا يترك فيها القارئ خلاص القصيدة بل يدخل في عميقه اكتشاف مخططة وتنشئة لدائه وتوافقه عبر القصيدة . ولا شك في أن سعدى يوسف تنهى جدلية شعرية وليس باطنية خفية .

ولو أردنا أن نوضح هذه الجدلية الشعرية لأصطرونا إلى التطرق إلى منحور سعدى يوسف الخيال - الثوري . لقد كتب الكثيرون عن القصصود الثوري - الصلبي لأعمال سعدى يوسف . كما عالج بعض المحققين عناصر التحديد واتسكاته في شعره . ولكن إلى الآن ، مد من سعدى يوسف كما سمح أن مد من حيث هو شاعر ثوري مفهوم للجمال واليسر لسبب ملاحة جماله في عناه الخصبه والروحه . وأعتقد أن عطاء الشاعر الثوري يتجس في آخر الأمر بعد ته على مثير عصف الخيالي وتطويرها ومن هذا المنطلق صرحت مشروع سعدى يوسف الشعرى من مشروع ستيكاد مالا ميه Mailarmé طموحاً وإن كان يختلف عنه موقفاً . وهو يتبرر به الفلق القلى مع من شرعه المستحقة في إنتاج القصيدة والكامله . والقلى يعبر باللا صا الزمن

وكلاهما بصر على الإبداع الواعي ويؤم بأن الشعر الحقيقي هو تعبر في العلاقات البصية . وكلاهما اكتشف كل عناصر الشعر الشعرى وتعامل معها . كما في ذلك وقع الكلمة على السمع وموقعها على الصفحة . ف لمستها شعوباً والتفريغ . وهذا لها بتداعى الإغراءات من جهة وتصميم الصفحة من جهة أخرى . أن ترسل وجدية يوسف في الشكل ( الشكل مفهومه المرئي هل الصفحة وجدية ) . مسيرة هذين الشاعرين للحنينة . سعدى شاعر يبحث عما يشده من خلال التجديد المستمر . ل حين يبحث ما لا يريه من خلال التعميق والتكثيف لتستمرير . ديوان سعدى الأخير يعيد شعر أن الشاعر يأخذ بيداً في معاصرة جديده مدهنة وهي امتداد لتراويله الأخرى . ويكثفها لا تتوصل إلى رؤية أهدق أو أكثر كثافة . ولا أقصد بهد أنها قصائد مسطحة . بل عن العكس فهي قصائد عميقة ولكن عميقاً لا يتجاوز ما سمع من دواوين . حس فيها أن سعدى يجدد عناه الشعرى ويكبه لا بجواره .

وعندما تراجع تاريخ الشعر العربي الحديث نقدياً نجد أن التحولات الجوهرية قد ابتدأت بالقصصود الذي توره الرومانسيون ثم بالشكل الذي توره إلى الرواد فيما سمي بالشعر الحر . أما سعدى يوسف فقد حاول أن يكون المطلق الجمالي ومفهوم لإبداع نفسه من كونه إلهاماً وحيداً وديوانياً . بل حصيلة وعي ومعرفه ونوعية . أي أنه حوّل شعر الخيال من مفهوم الخلق إلى مفهوم الإنتاج . وأهميته بأدوات الإنتاج نفسه والشعرية وتصيب من عادية الصفحة في عريضة العلاقات . بين لا تبسح الضيعة رصيه مداً . خلق مفهوم الرومانسي . وهو يدرك أنه الإبداع أن الداسه حاده لأعياه . ولأعياه أن شاعر) . في يوم إلا من خلال دسه القصائد نفسها . أما التصنيف الأيديولوجي لموتها والعموميات الشابة والسيوخاب التقدم فلن يوصلنا إلى فهم العلاقات التي حكم الشعر وقد قال سعدى . « ما كتب عني أعتز به »



أشبه حابرة لأن أكره لم يتناول حركات القصيدة.

صغر سعدى كيمية توصله إلى شخصية الأخصر بن يوسف

لقد جمع سعدى يوسف في «الخير ويحافظ على معانيير الأدبية القديمة في آن واحد فهو يتعامل مع حركات نقدية فلا يتقادم له ولا يتبدل عليه إلا بعد تأمل. لقد طلع علينا القدماء بالسهل للتمتع كصيغة للبيح من الكلام. فوجد سعدى هذه الصيغة في شعره وفي إشباعه في صورة المألوف المدهش أما ما قابوه من أن أحسن الشعر أكره فقد انقلب عليه سعدى وحيثما أن أجمل الشعر أصدقه في الأمانة الأدبية والصدق البشري موضوع يصعب الحديث عنه. بنا فيه ولامسه وعايشه في أشعار سعدى. ما علينا من حديث عن هذا الصدوق متشبهين. متعاهرين ومتباهين فإننا نكون قد أفرطنا فيه لأن الصدوق لا يحرص ولا يستمرس وإنما يعيش. أما المألوف المدهش فيه نكسر خصوصية سعدى يوسف وخصوصية حاله الشعري وهل أنه تنصرف إلى دقائق هذا العلم تنوع عند مبدعه

من سعدى يوسف ٢

من يعرفه يعرف إنساناً متألفاً بصمته. خبا بغيره. راسخاً في تحولاته. ومن يقرأه يعرف اسمه الآخر. الأخصر بن يوسف. وهذا الاسم يقترب من المعنى لأن فيه يجتمع الخصر ويوسف. وقد أشار ماجد السامرائي. قائد العراق. إلى سمه الاستمرار والتعدد في شعر سعدى. من لأصوات الشعرية. وصحة في العراق. هم سمه تطبع شعره في النعمان. ١٩٣٤

ولد علي إحسان عباس على صدر سعدى والأخصر بن يوسف ومشاعله. التي سررت في ديوانه شعره النضال. فأنشأ. لأخصر بن يوسف كمثل الفريسي سعدى يوسف. والقصيدة محاولة للوصول في التقدير الكلي بين الأصل والفريسي. وعظمي. لا معصم بينها. وفي مقابلة أدبية مع بيان الصفدي

الأخصر بن يوسف يعمي إلى فطران المغرب يعرف من الإلهام الأكثر ظهوراً هناك. وجدت لدى حق الاستحواذ عليه والتبني باسمه والتحرك في خطوات مشتركة مع. حيث تولدت بيننا ألفة حميمة. حتى كاد أحدهما يندثر الآخر. وهناك لغة شعرها كلها وكسبها. تتأقرو. وولدت معانيلهم ومحاولاته المخرج من كدائرة المظلمة إلى إضاءة. وهو ما يزال الأخصر بن يوسف لناكر والبسيط. الخلاب والمصير أحسث بأنني معجده به ومنه. ١٩٣٤

وقد تساءل سائل لماذا التزكير على الأخصر بن يوسف بدل الحديث عن سعدى يوسف؟ أما الرد بسيط جداً. إن الاسم الذي نختاره سواء كان شعرياً أم حركياً أهم من الاسم الذي يعطى لنا بلا اختيار. إن التعريف بإسناد. أي إنسان. يقتضي أكثر من نقل معلومات عن خلفه عويته. وقد يكون روق بنا عند التعريف بشاعر أن نعرف على ما يستحضر في ذاكرته من صور متذبذبة من الذاكرة. ١٩٣٤

روحه أن أحب أن أسيده. ومع ذلك يبقى غامضاً مرات أفكر أنني صغرى في السوق. أحياناً أرى شخصاً كأنني أريد أن أأدبه. أكتشف أنه لا يظن أنني. ولا أرى أي اهتمام بالنسبة إليه. ١٩٣٤

ولد سعدى يوسف في الحيرة ١٩٣٤ وقضى طفولته في الزبير العراق. ثم ولدته هناك فتنقله أجدته الكريمة مائة سنة. يد كتابه شعر وهو في مرحلة الثانوية وسادته نحو شاعري في كنهه. على تركيزه على الشعر. لم يكتب شعر آخر حتى ١٩٥٥

أنا أحس أن صديق الشعرية الطليعية بطيئة وهذه المراحل والتدلات على الأقل في العلاقة بين

مرحلة وأخرى. نجد نوعاً من الامتداد لكن قد تلاحظ القفزة إذا قارنت بين مرحلتين متباعدتين زمنياً

كلما عطلت عطلة في طريق الشعر الطويل أحسست بأنني أقرب أكثر من الحرية

قد يفسر هذه المسألة تحتل التسويجي عن ليود الورق وكتابة القافية وحتى عن البنية المألوفة للقصيدة الحرة في بعض الأحيان. ١٩٣٤

قد يكون سعدى يوسف شاعر غير معروف عند شياخه المربصة في الرص المرقى خارج العراق إلا أن قصائده نقر وتتابع من قبل المتذوقين للشعر وشعبيين للجديد. فهو شاعر يقرأه الشعراء. ومن كان شعره لغة وموضوعاً في مثابو القارئ العادي كتب عنه الشاعر المغربي طاهر بن جلون بإعجاب شديد في الصحف العربية. كما تأمل الشاعر المصري محمد أني سنة قصائده عن صفحات الأدب. ووصف الشاعر السوري أدونيس (على أحمد سعيد) شعر سعدى بأنه

شعر صغر دائم في الدخيل وخارج من أجل استحضار عالم جديد ميزان عصب على حضور. أما شاعر مصر أحمد عبد المعنى حجازي فقد قال عنه «سعدى يوسف صوت فريد جامع. فيه خلاصة من عبقرية. وهو مع ذلك طليعة لمن تو. بعده لغة صافية عتاة. وشعر مستقيم بذل لمحدث شمسيت رائعة سعدى. وهو مع ذلك ليس من أصحاب التجارب الناضية. بل إن على كنفه من عبار المبركة وأسرارها أكرها على مرصاف المعدادين لغته تحب الشعر أكثر من نفسه وشعب الناس أكثر من الشعر فهو يجمع نفسه لغة ويهدم نفسه نداس بالاث. وكلمة تحت هذا التواضع لآسر كاد في سعدى روح الوصل خلاص حتى لا يكبره. ١٩٣٤

ولان في سعدى روح الوصل. كما يشهد حجازي. فهو شاعر يتواجد في أرقعة لغته.

- فادر الشعراء
- ابن
- إلى الولاية
- كلهم
- كل الذين عرفهم

ودعها قبل انطلاقي الباب. ثم مضيت عبر أرقعة الفقراء. شعر النهر مضمناً جلست وعلة قورن. وفيه شجيرة. والنهر تقطعه الزودنق والشبالة

من قصيدة «الزماة»

ول غزوات الشاعر وعربته وعاز محركه محض  
من عربيه بنى خلال . قال وقد أوصيته المصنوعة إلى  
أحد مسرور أهاليين في شرق الجزائر

نت اهلاى

أفقر من ذرة الرمل

بدلت بها فيه

من قصيدة «بانية»<sup>(١١)</sup>

ول مصيدة لاجود المشورة في محله كرميل تتخرج  
عربه الأيداع يمدق التدفق . وفيها يلهو عربها  
اللاتهية في كلمات معدودة

أيا الوجه الإلهي انظرتك هل ترى عصى  
معا في هجرة أولى ٢ - ه - و - لا - لا - و - ه - ه -  
و - لا - لا - و - ه - و - لا - لا - إلى تربيته  
الأحباش موماسا ، ورهرة حضرموت . ويدخل  
العالم ملتصق جزات الخراف . مهاجرين إلى بلاد  
لست أعرفها . تقول كتابة أولى ستبصرها بهاظر  
راحتهك قد دخل الهر المقدس . حافيا . متاق  
العبي . سبط في الفزارة ثم نهض عبر أهية البلاد  
إلى البلاد

من قصيدة «المفريق»<sup>(١٢)</sup>

وحر إذا بر سعدى يوسف تنقد هذه الرجة في  
اليومى «عبر أهية البلاد إلى البلاد» . ونفس في  
بيت اللحظة العائرة أن الشاعر قد حُرِبَ غريتنا . لحظة  
لا أكثر . ولكنها اللحظة التي من أجبها كانت  
نفرات كنها والأعدييات كلها

سعدى يوسف شاعر غريب . له دواوين عدة  
شرت في بغداد وبيروت وجمعت بمصانير الأعمال  
الشعرية لسعدى يوسف ١٩٥٢ - ١٩٧٧ . وهي  
تشمل المجموعات التالية

الفرحان

أغنيات نيت للآخرين

أه قصيدة

النجم والرماد

قصائد مرثية

بعيدا عن السماء الأولى

هيايات الشمال الاغريق

الأخضر بن يوسف ومشاعله

تحت جنارية فائق حسن

الداني كلها

الساعة الاخيرة

قلته الاعمال الشعرية لسعدى يوسف الناقد العراقي  
طاراد الكيسى بدراسة قسمة عواصها «الشاعر الذي  
أى» وهي تعديل لقول بعض العواد ظهر في محله  
«الأفهام»<sup>(١٣)</sup> . كما أن محمد الخرتوني . الناقد  
العراقي قد كتب عنه بمصانير واحصوا فنواصير  
الشاعر في هذه المحلة<sup>(١٤)</sup> وسدد إليها وإلى عروفت  
تلخص سمات سعدى يوسف الشعرية

سعدى يوسف يقدم لنا عالم معاناة وعربة بأسلوب  
متعدد وسير مسير . وهو عالم ينبع من العراق أيضا  
وقصة ويمتد إلى هيايات الشمال الاغريق . ويتطلع إلى  
شموه أجي . وهو عميق الإحساس بأبعاد النبوة  
وتطوهر السيرة . ولا تأخذ إلا بسبب شعره مدد  
محاطب الطفل والذاكرة والفكر عنده حصي في  
نشأته تتأثر الثورية بالبراعة والرجولة بالنبوة . يتم  
بالتمسك أهواء الحزنى بها ويستندم داخل الأصوات  
وتعاقب الإيقاعات بأسلوب سردى . يستعين بالفن  
التشكيلى مخططا لصفحاته ومصمما لأصبعها وتتم  
«قصيدة تركية» بشكل ملصق طابعا الكلمات على  
صورة الناصلة أخلاقا أدبير وهو يوظف الأداة  
والأصوات وعناصر الطرائف والهوى الأبعاد التسمية  
للإيقاعات المتصا .

يقدم لنا سعدى يوسف عالما شعريا ربه . طب  
سوعا وهو في حث دائم لاكتشاف حركي الآباء  
وجديا فتعاطيه لا يقتصر على اللغة كما فهمها . أى  
اللغة المنطوقة . بل لغة الأشياء . فالعنى عند سعدى  
مفرد من مفردات لغة جامعة . يحاول الشاعر جادا أن  
يدرك دلالاتها وعلاقاتها وسياقها لترجمتها شعرا

«في البدء لا تتعامل مع اللغة إنني أتعامل مع  
الأشياء في حركتها الحسية . اللغة ليست مشكلا قائما  
بالسبة في ما كانت أفق هذه الرقابة هذا الموقف  
ليس مسألة «فيلولوجية» إنه ينبع من محاولتي المادية  
إدراك حركة الأشياء وبلورة هذه الحركة»<sup>(١٥)</sup>

ومن أجل رحمة لغة الآباء . لمحبه إلى قصيدة  
يسعدده الشاعر وأجيا . كل العناصر الحسية من  
موسيقى وصور وهدة . ومصدر من سعدى على  
الاستقاة من التركيب . عندما يفر الشاعر في ديوانه  
لأخير أن غدتنا عر قصيدة أو عر الأبطال عر  
«مكة ترى» أو عر «معه السهل» عر بشا أو  
«ميو» عر يفر من عسل واخ وميا به دقيقة من  
الاحتداد إلى هذه العناصر واجب . وإدراجها في  
سياق القصيدة . وعسى أنه لم يقع عليه بالصدفة .  
وم يحترها عشوقا . بل إلى دونه وجوده عامه شعريه  
معدده . عسى أن هناك أداة لا اتصالا . أحسن لا  
أشياء . وبذلك تصبح كل كلمة في قصائده حصيلة

مداناه ونعت . تب . ويصبح القصيد ندى محدث  
عنه سعدى أكبر من نموذج القصيدة حيوية . يصنع  
حيوانا مفردا مسير . يكشف ملامحه وأعضاء  
حميمه وعربة . فطنه بصر مشدود وعساد  
مضحكان

يقله الأبيض مشدود كحيد القوس

يسعى

بطيئا

ضاحك العبي

مسرورا بأن الأرض فيها هذه الفتنة

من قصيدة «القصيد»<sup>(١٦)</sup>

هذا القصيد يعطينا رى الدقائق الجميلة وراها  
بدعته لطفل<sup>(١٧)</sup> . يعطينا مشدود في وحدته عندما  
«يكس في قارته القديمة عسكيا» كي يصنع الشاعر  
ومشارك في سروده بعنة الأرض . وبذلك تنشأ علاقة  
قراءة بينا وبينه . والقصيدة ليست قصيدة تشخيص  
وإسقاط مشاعر إنسانية على دوية راحة . وهي  
قصيدة آتية العالم . وقصيدة تحول هذا العالم من  
«محطة مرور» أو «محط شرطة» أو «مندق سياحة» .  
كي يبدو كعاب . إلى د . وبث بكل ما توسى به  
هاتان الكائنات من آمال وألغة وحجاب . فهذا القصيد  
قصيدة خاصي يختلف عن قصائد العام كلها لا لأنه قصيدة  
أسطورية أو قصيدة استثنائية بل لأنه قصيدة ترتبط به  
بعلاقة وسرعة معرفة تتجاوز النصيب . وهو في هذا  
يمثل اللعب في حكاية الأمير الصغير لأنطوان دى

سان اكرويرى Sami - Exupery

وهذا القصيد غير ما يظن الناس

والقصيد

هذا الكامن للماخوذ بالأشياء من قارته

القدمة

والعنى في اللغة العظمى

الدى إن غلته الأطفال يوم

كرة الأشمال يلهون بها .

أو حسبه المرأة المسخر الذى يملك

رحليها

وأفنى النحل أن غلته فأرا هامدا

ماحل من حيوته

من قصيدة «القصيد»

وهنا ترى برادة سعدى يوسف في التشبيه وانزاع  
الدى يقبض بين المشه والمشه به فاعلاقة بينها هي  
علامة كنهية me on mix re on



يظهر القصد كره للعب وحرارة حبه صحرًا لتدليلك والألمى تظه فاراً للاراداد . أي أنهم يتحلون القصد من خلال منظورهم واحتياجانهم كما أن العلاقة بين الشيء ولفظه (القصد من جهة وكرة أصح وصحرة تدل على وقار هاند من جهة أخرى) هي علاقة استعارية metaphoric relation . لأن الشيء به مماثل للشيء ظاهراً لتكرره وخشوته يرى في سبيل أن هذا التشبيه يجعل للقصد بعداً إيجابياً فهو يرى من خلال رعيه الطفل (كرة خو) ورعيه المرأة (صحرة تجمل) ورعيه الألمى (فار يؤكل) فالقصد يكسب دلالة للرعب فيه بصورة غير مباشرة لأنه (خسباً) موضوع رعيه

وفي هذا المقطع الشعري يرى - أيضاً - استخدام سعدي بديع بظلال السبائيتكية - والرواثة اللغوية أو ما يسميها ريشتر اصطلاحياً cliches (وقد ترجمت سيرا قاسم بالتعابير المسكونة) . فكلما تخفى - كما يقدمنا القاموس - مشتق من الفعل احتجى وبعض - جميع بين ظهره وساقه بهيمة أو نحوها - ويقال احتجى بالشرب بمعنى اشتمل به والخوة ما احتجى به . أي يشتمل به من نوب وعامة . وهناك تعبير لغوي مسكون : حتى حوله أي قام وعقد حوله أي قعد . وهكذا نرى كيف يوظف سعدي التعابير بغيرية المألوفة الشائعة في إلقاء صوته على التجربة وكيف يحقق الانسجام من خلال الصورة : فالقصد محب مشتمل عن نفسه لا ينصب ولا يجل حوته وهاتان الكلمتان مستعجيان كلمة الحيوان ومعناها الزحف على اليد والبطي كما يفعل الطفل . وهنا يرى موضوع كيف أن التعابير الشعرية تتراسل وتتفاعل مع موضوع القصيدة وبجوها : فالحبو يصور مسيرة القصد كما أنه يوحى بالبراءة والطفولة

قد تبدو قصيدة كالمقصود ساذجة لغوية بسيطة التركيب إلا أنها - عند الدراسة التحليلية أو القرء الواعية التي تتناول حركات النص - تكشف لنا عن تقنية مدققة وأبحاث مدققة . والقصيدة في حد ذاتها تعلمنا أن لا نسلم بالتصنيف المسبق أو نقل التصنيفات : تعلمنا القصيدة أن ترى وراء المألوف وليومي وهذا معنى قصيدة عذبة نجعلنا ننظر من جديد إلى ما يخط بنا . وبالإضافة إلى هذا يمكننا أن نرى في القصد وتكرره على نفسه وخشوته الخارجية وانكاشه على ذاته أو كما يقول الشاعر على قدرته القديمة واقتنائه بالأرض وعدم انكشافه للآخرين الذين يظنونه طوراً كره وطوراً قاراً . يمكننا أن نرى فيه هماراً يفتح بالمصداق

ويقترن الشاعر في هذه القصيدة بالدخيلة « القصد » من أجل ما كتب في الحركة الشعرية التي جاءت بعد الزمرية والتي سميت بالتصويرية imagism في إنجلترا وأمريكا وبالترجمة الأكاديمية acmeism في روسيا . وكلا المذهبين يدعو إلى التخلص من العنوص والإيهام وعرض صور شعرية واضحة قادرة

على الإنشاء بالقرن والتعامل مع القاموس . وقد أورد في أوائل فقرات المشررين ومدارك أثره واضحاً في الشعر المعاصر . وقد تأثرت التصوييرية العربية - الشعر الداني والصبي<sup>١٧</sup> وحبوب بلا أدق صالحه أو غير - إن شاعراً قد توصل في هذه القصيدة وأنشد (أنظر قصيدة « طيران » في نفس الديوان ص ٢٥ ) إلى ساحة تحمل الفصائد التي كتبها رواد هاني الحكيم الأدبيين وعانها من أمثال مدثر Mandelstam وأخوند Akhmatova وراوند Pound وويل Lowell

والقصائد أقل صحتاً ديوان يجمع نوعيات مختلفة - وإلى حد ما متنافرة - من القصائد . بعضها كتب في بغداد وبعضها في بيروت بين عامي ١٩٧٨ و ١٩٧٩ فيه قصائد طويلة سرديّة نوات نفس ملحمي وفيها قصائد قصيرة تصويرية تشبه ما تكون بلفظات شعرية . وعلى العموم نقول إن الجديد في هذا الديوان هو التحارب التي يعود بها الشاعر مع جرس الكلمة وتضارب الإيقاعات . ومن هنا كان لقصر القصيدة وطولها في الديوان الواحد دلالة جدلية وعادة شعرية وقد يقبب ناقد تقليدي على سعدي يوسف غياب الوحدة في ديوانه واستخدام الانسجام بين قصائد المجموعة بل أنها لو أدركنا لولف الجلال الذي ينطوي عليه هذا الديوان لهيمنة وظيفة التفتت المعنوي ودور المقالات والأصداق في هذه المجموعة . إذ سعدي يوسف - كما أنهم قصائده - لا يحاول أن يقدم لنا بدلاً شعرياً لوالمنا نرسى فيه ويجب بل يطيح إلى اكتشاف العناصر الشعرية موجودة أصلاً في هذا الواقع والتي ظاهراً وهو بعدم هذا الواقع بلا تروير أو خطابية . وكما أنه دافع بعثر إلى التأنيف ويجمع بالمفارقة ويردح بالانصاف فهو يدع لنا - الديوان - الوثيقة التي يصور اليوم العادي لكل مواطن من الخليج حتى أصيط في من ظهر وعمره وحسن - بما فيه - من ملاحم . بما فيه من الإحباط اليومي والتمه انيومية . بما فيه من إيقاعات متوعدة . وفي هذا الديوان على وجه التحديد نكشف على الشاعر الذي سمح . مما هو ذا يستخدم إيقاع التبعيه اليومية مشيراً إلى ما ينطوي عليه من طاقة محب

#### صباح الخير ١

#### صباح الخير ايها الشوارع والبنادق

#### ياصباح الخير

من ديوان قصائد ص ٤٩

كما يستخدم موسيقى الاعية الشعبية التي تزدد في الأعياد

لو هيهل يا مباسة

ثاني القوسان اللذان

لو هيهل يوم الحنة

تأينا أعضان أحنة

لو هيهل

يا ورداني

من ديوان قصائد ص ٥٢

وهو يوظف الإيقاع يستمد من الحكاية الشعبية

مكتمة من شمع الصور

هههه من طيول الصور

هههه في الظلام

من ديوان قصائد ص ٩٩

وتسعدى القدرة على اختزال التجارب في كلمات عليه . مما هو ذا يتحول تجربة الإنسان المفقور المستبح بدون استخدام أية صور بلاغية . ويصحح في رصين التجربة إلى الخلق من خلال تنظيمه للصيغ الشعرية

وفجأة

ألقبت أرض

فيمون بأخيل

مأنهم . ماذا فعلت ؟

فلم يجيب

من ديوان قصائد ص ٩١

ويظهر من مصر ليداعته والحدث الذي لا يسفه مقدمات من كلمة « فجأة » الوحدة على السطر . وهي تأتي بعد جملة سرديّة نثرية طويلة . هي نعران فجأة وتوجدتها خمس بنوع من الصدمة . وهذا يقول الشاعر « ألقبت أرضاً » يستخدم صيغة « ألقى » مسجوعاً ليؤكد عدم أسباب الحدث . وصيغة « ألقبت » في هذا البيت يفسر فاعلاً إلى البيت الثاني يصبح نائب الفاعل معزلاً به « قُيدون بأخيل » أما عندما يكون فاعلاً كما يرد في البيت « مأنهم ماذا فعلت ؟ » فالفعل عمل استعراضي يصر على غيره . وموضوع السور في التعريف حيث سؤال ذاتاً آخرها حتى لا يرد فهو في صيغة نسبي مؤكداً مسيئة التجربة

وهكذا تتجمع الصيغ المعطية لتشكل إطاراً للتقريب والاستلاب . ويرسل مع مصمون المنطق حيث يقيد الإنسان دون أن يعرف النبهة الموجهة إليه . وهناك مقابلة عوية أخرى بين الآخرين (صيغة الجمع) والتكلم (صيغة المفرد) . أو المفرد وحيد





يقدم موسم صيفا ١٩٨٨

المجلس الأعلى  
للثقافة

قطاع الفنون الشعبية  
ولاسته خية

فرقة رقصنا للفنون الشعبية  
على مسرح محمد عبد الوهاب  
بغزة - فريزة فريسي  
أوركسترا عطينة شكرة  
محمد أحمد  
بغزة

سيرك  
الجيزة القوي  
بالمعونة

مع أكبر استعراض لأمسود والنموس  
مع المدرب الشاب إبراهيم محمد الحلو

تربيا  
على مسرح البالون بالهافة  
العجبر

تأليف: عبد الرحمن شوقي  
إخراج: حسن خليل  
المان: محمد الموجه  
ديكور: صلاح عبد الكريم

سيرك القاهرة القوي  
بأرض المعاصرين بالشاطبي  
مع أكبر استعراض  
مع أكبر الشاب  
والمدرب الحلو

السيرك القوي (التمبة الثالثة) بالاقليم

(مواقلة بورسميد)

الحيوثاته الأليفة مع الأمسود

المدرب الشاب: مريمته كوكه

رائدة تدريب الأمسود

مواصلة الحلو



أحمد دَجَبُور

## والمرءة الصبية



المرءة الصبية - بيروت

هل غادر الشعراء من حلم سوى هدى  
البداية ؟  
على أن تصبح الكلمات أدفاً من هلو  
الصيف ،  
والشعراء أرقى من مجسم الطيف ،  
أن فصل القصيدة ،

[ البيت / ٩ ]

مرحبا روح الشاعر سأله هل كتب قصيدته بها  
أم لا ؟ وهي تستخدم في سؤالنا ، الدالة على  
الجمع ، رغم أنها واحدة ، ورغم أن الشاعر عائد  
من القصيدة ، إذ للشعر منه الأول وأداته

قد نثر على قصائده في غير هذا الديوان من  
رحاب ، مثل قصيدة ولادة المرأة الصبية من طائر  
الوحشات . لكن هناك اختلافاً بين قصيدة ديواننا  
وقصيدة طائر الوحشات

أما صيغة الولادة

تلوين وحشة الآن . والتجلى في قاعة  
المهادنة

وجع الطائر

صرخة تقب الظيل

روى -

وأنت وجهك في الله ،

بحر العجاير بالجنة

كان الله مستقيماً وكنت أسمى ،

وراني ،

وكنت في -

وأنا الصيرلي المعجور بمصر وبخط بلافا

■

هل روى الطائر

يلج الترحيل والطنن يستعمل

كما معاً على لاء عطف لجلال

وداعهم الخط علف البدوي

استباحة الجنة ،

هؤلاً ،

لا تجزى إليك بالخير فالتخل هرق في

■ ■ ■

[ ولادة المرأة الصبية / ٧٧ ]

وحلى أو الصور من مختلفات بعدد اختلاف  
الديوان - مثل حين تبدو رحاب في الديوان الأخير  
روح شاعر تسعد حين يكتب الشاعر قصيدته بها  
تبدو في « ولادة المرأة الصبية » امرأة - ربما بها  
امرأة صعبة تحاهد خلق الولادة - مثل الغصن  
والجند - بها الصيرلي والتجار واحد يمول قلبه  
والمرأة في شعر دحور - وبعض شعراء حركة الشعر  
المعصر - تبدو عتصراً مكويماً مهبطاً - ويمكن  
بالإشارة إلى دلالتها في هذا الديوان

وسمت فيا وسمت

في أنفك ونفسي الذي وطبق الحزم

عصمت : لا ، ودمت الذي ، ففاض  
الهم  
وأن عصمت قالت عيناك لا ، لعزيت  
برهة . وانتيت  
لم احرقك لأهزم  
لن أنول : وداعاً للبحر ، والبر أنس  
[ الفصح / ٣١ ]

أنفك كلي من هباري ففتح الباب أمي  
- ما الذي ما فعلت ؟  
- لم أنزعج ،  
- فإذن ليس بالغ التحف الخمس ملاذي ولا  
أسمه حتى ؟  
- أيها الماثل إلى بزل ؟  
- وأنا كيف جئت ؟  
- هل جئت حفا ؟  
- أنت لا شيء .

[ اللور / ٦٤ ]

ما كانت المرأة النار عصا  
بل أصعب الشركاء تصور حين مطافين ،  
وأعجبا أن جرح الشهيد يضر لها قلبها  
أهي مظلومة ؟ ليكن  
فالخريف يفتك ظلامتها ،  
أهي مظلمة ؟ ليكن  
عصا الشهيد ، إلى القلب ، من كل جارحه  
يتغلغل  
والشاهد المسافر يسرع أو يستهل  
هو مضطرب مقدار عصفوره ،  
وهي تبسط أفرار قمتها  
بينما الشركاء حديثاً شحياً ،  
توسلته من حدود ،  
وسجن

[ لسانة / ٧٤ ]

وحين تنقص هذه المرأة نصيباً دلالياً ، فإنها تسر  
حيية بجبا الحب باتساع نفدي وضيق أهم معاً لكن  
هذا الحب يصل إلى درجة الاحتراف [ لم احرقك  
لأهزم ]

وحين انس لادن - من أنون المعطرين الذين  
استشهدت بها - ليصعب جديداً عن هذه العلاقة  
فحب هو البحر الخطر والفر من هذا الحب جاء  
من الماء في البحر - من أنون علاقة خاصة برقع حب  
المحور إلى منة الزمر هذا مصرا للأناج المصنوعة من  
قصيدة اللور - وحدها هذه امرأة أمأ مبهمة تنبش  
علاقتها بالبر - بها علاقة بهم من الضربين لكن  
عده امرأة تتجلى في صورة أخرى في قصيدة معادنه ،  
فهي - ليست عبيد - لكن الأعداء بمصمم  
مصورها مصفاة العين عابرة من برونه هذه  
المرأة تربطه بجرح الشهيد و - - - وهي بدو حسة  
و - هي عسطين

في ديواننا - كما في ديوان الشاعر السابق -  
سجود برونه التواضع التي من طيفه بذهب  
بساء مسطير ، حتى نصل إلى عابرة في أحرار  
بده والتواضع ، سجود بطنه عند الانسواء بومسوح  
وبعد في المودون البساءه وكأل الشعر بقت -  
محب - ندى الماء الذي يشد من أ -  
ويرى الشهيد الذي يستل حيث يستل الرحا - في  
- هذا الهم للشعر ودوره قد يد في أحيار كثيرة  
وكأنه مجرد تكيس في معاد ما ، بقوة الشاعر  
متخلص من حراره وتأججه ، فينقله المثالي يستل ما  
ل أنماه من حلقه وعصب

ويختلف الأمر في ديوان « واحد وعشرون - حرا »

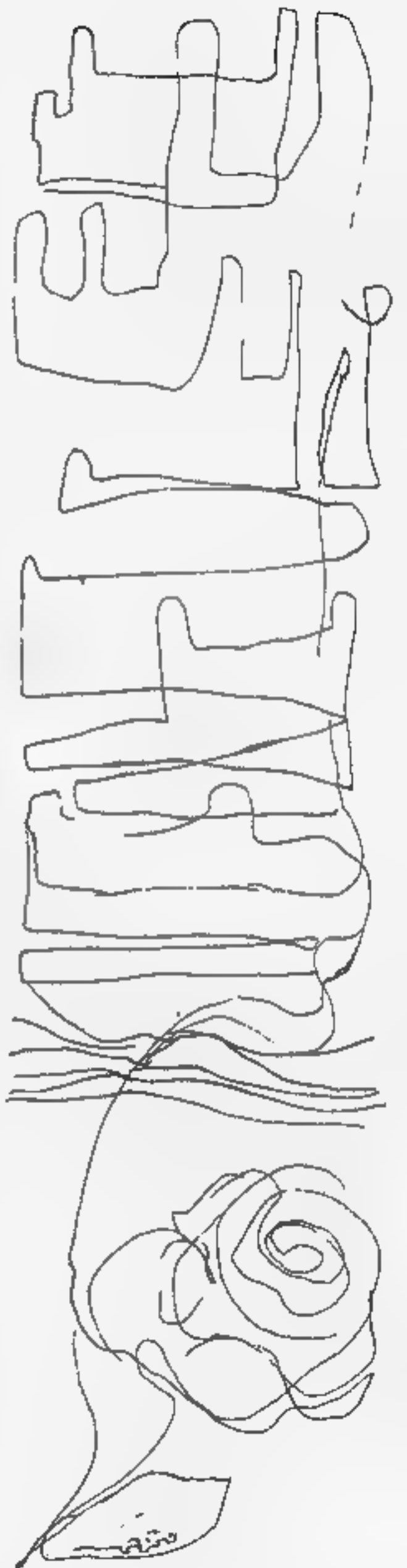
محب الصوت لا لأن الانفعال شاحب أو  
طائر - بل لأن الشاعر قد وضع يده على صيغة نظم  
هذا الانفعال ويضعه إلى التجو عابرة  
ويصحي القصيدة عملاً شافاً للشاعر ومنميه .  
فالشاعر بحث عن وسائل جديدة - لا عيل عنه إلى  
صريح - أو مدده في اللغات خلف إشعال النار في  
معدن المحجم ولكن عمله شكلاً من الوعي  
لعمل ولا يقع التلق بآزهر المتولد عن سب  
أعدائه الطبيعيين أو سياسيين ، ولا تقع به الفسدة  
بالمرأة المثجلة السطحية - بل تدفعه إلى القراءة  
خلاله التي تنص المخاطر وتضيء للمم

ببحث أنون قصيدة في الديوان بهذا التباين

لالت رحاب : أنا كبيت قصيدة حفا ؟

وكنا عاتق من القصيدة ،

فأعست بلدية -



ونرثبط المرأة في شعر دجور بصصريين تكويين  
آخريين ، يضارون مما ليحدا ملجأ أساسيا في هذا  
الشعر هذان الصيران هما الماء والنار . ومن خلال  
بعض النصوص نستطيع أن نجد علاقتها مع علاقة  
كل واحد بين القول الشعرى لدجور

ابن الماء المقصور الدجور

هنا الوردة مقلدة .

هنا لا نقص فالجوى حوات

وجلد السراب نتفقه عودة البحر هل في

القبر ماء لتدخل القبر \* لعل الموت يتر أو

لعل باردة للمنع نى بالمرضى

البحر ملج بلا مياو . وجز بلا تام . واحراء

دم . والقصاء الفرس

هل أكلة صغيرة لربيع ؟

هل يقول الشهود شيئا عن الخوف ؟ غريم الماء

من المط

الأول ؟ هدى خبذة من دماء الشهود

والأبرياء لسأل . هل في الكهان تشع ؟

والطائر في سقف الصحراء قر بالماء لكن من

يعان الماء ؟

من يمشى على قدم حتى يردد خطفه عطشى

السرى

آمين

[ الماء ]

في هذه القصيدة التي نحصل عنوان الماء ، نلاحظ  
أن الماء يتجاوز الماء بمعناه المتعارف عليه ، فهو - أولا  
- مقصور به ، دفين ، يشكل غياهبه موتا للورد  
وللفرس . وهو - ثانيا - مطلوب من السماء ، بشدة  
تصل إلى درجة التحام القبر بها . وهو - ثالثا -  
يحفظ في القصيدة بدماء الشهود والأبرياء . وهو -  
رابعا - جيد ، ومبطل ، لا يسلّم نفسه إلا لمن يمشى  
على دمه . ومن الواضح هنا أن النص يقدم لنا الماء  
كعنصر تكويين دال على شيء بعيد ، خال ومغشى ،  
مبطل ومكلف ، لئلا إنه الخلاص . وهو مرتبط  
بعنصر آخر دال هو النار .

لو أتينا بأرضي من النار .

محمولة فوق سرج من النار .

ثم سكنا . على رأسها . عودة . من رباح

ولجج .

لماذا نطش ؟

لو أنصفتا إلى الحرب أن الحريق طريق ؟

وأن للسفر بحر .

لماذا نطش ؟

قالت النار . شوى النطش .

ونفسم يردا لنا وملاماً .

فقد أن . للأرض أن تترجّل

[ المعادلة ٢٣ ]

ومن السهل أن نلاحظ هنا عدة علاقات  
فالأرض من نار ، وهي محمولة فوق سرج من النار ،  
وهي في علاقة تضاد مع الرياح والنطش ثم يأتي  
البيت « لو أنصفتا إلى الحرب أن الحريق طريق »  
ليؤكد لنا أن الأرض من نار ولابد لنا - ويقصد  
الشاعر نفسه وجهاته - من ولوج طريق النار . وما  
لا بد أن نلاحظ أن النار تضاد مع النطش ، بل  
تدخل معها معركة لكي تترجل الأرض .

النار - إذن - في علاقة ضدية مع الماء الذي رأينا

أنه عنصر تكويين مهم ، يريد به الشاعر الخلاص

إذا قرأنا أحد نصوص ديوان دجور ، وهو قصيدة

« الحبيب » ، تأكد لنا أن الماء والنار رمزان دلال

- ٢ -

يتوصل دجور إلى تنظيم معرفته بواقعه بعيد من  
طرائق التعبير الشعرى ، محاولاً أن يراجه التحدى  
الذي أشرنا إليه سلفاً ، أي نقد الواقع من جهة ،  
وثاني اللغة من ناحية ثانية . وفي ديوان « واحد  
وعشرون بجراً » جملة من الظواهر الأسوية التي  
تسحق وقفة .

يلفتنا عنوان الديوان إلى جهد الشاعر العروضي  
الذي قدم إحدى وعشرين قصيدة في واحد  
وعشرين مجراً ، محاولاً اختبار الإمكانيات الموسيقية  
لهذه البحور ، ومدى قدرتها على استيعاب واقع معقد  
عصب ، بعد أن شاع لدى بعض النقاد والشعراء أن  
حركة الشعر المناصر تنحصر كل جهودها في استخدام  
البحور الصافية ، أي التي يتألف شطرها من تكرار  
نصيلة واحدة ست مرات ، وهي بحور [ الكامن  
وشطره (مضاعف مضاعف مضاعف) والرملي وشطره  
(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) ، والفزج وشطره  
(مضاعف مضاعف) والرجز وشطره (مستعمل  
مستعمل مستعمل) ، والمضارب وشطره (مفعول  
مفعول مفعول مفعول) والمنداركة وشطره (فاعل فاعل  
فاعل) . بل إن البعض يرفض استخدام البحور  
الأخرى ويحد استخدامها عياً<sup>(٢٣)</sup> .

ويقوم دجور بمحاولة دخل هذه المقولة  
الشائعة ، فيلجج من قصيدة إلى أخرى بين البحور  
الصافية وغيرها من بحور العروض العري . يقول في  
قصيدة « المعادلة » من المنداركة (مضاعف فاعل)

فاعل) .

لو أتينا بأرض من النار .

محمولة فوق سرج من النار .

ثم سكنا . على رأسها . عودة من رباح

ولجج .

لماذا نطش ؟

لو أنصفتا إلى الحرب أن الحريق طريق .

وأن للسفر بحر ؟

لماذا نطش ؟

قالت النار . شوى النطش

ونفسم يردا لنا وملاماً ،

لقد أتى للأرض أن ترحل

[ المعادلة / ٢٣ ]

ويصون - من بحر المرج (معاذيل معاذيل) -  
في قصيدة نارية / ٣٦

بأرجو ينشئ البحر بأية الحصاد  
بأرجو ينشئ

سلاماً أيا البحر الذي يحرقه الأسر الطويل  
كأن أيا البحر للحصاد

ترحل عن جنازة القليل  
وعاد ، له بكل يد ينادي

، يدل من وزن التلوين (٣)

للربطة أن تطير أو تحرق  
للدمعة أن تغور أو تتراقص  
لكن لوكت ساعتي أن يثقل  
بالجفن ،

فساعدني قيس الزمن

[ حويث / ١٨ ]

ويكتب قصيدة بعنوان «يسار» وردها أقرب إلى  
، على معاذيل

فلدح النهار يد  
للفصول تحتشد  
والندى يعلني  
كيف يفرح الجسد  
والصغير يسرقني  
من دمي ، ويبتعد  
بالعيد مولده  
هل يُعَدُّ الأبد ؟  
ما وعدته أبداً ؟  
وهو كله بعد  
مرة أصبحت له  
لعين - أعفد

وإذا كان مجرب دجور الإيقاعي يجمع في  
معنى الفصائل مثل قصيدة نارية (من «المرج» ) بما  
يبدو لها من استخدام إمكانيات البحر المناسبة للقول  
السري بنظم بكثرة استخدام أدوات النداء -  
سلاماً أيا البحر .. كأنلاً أيا البحر ، يا بلادي -  
والسرد الواقع في زمن الماضي - (تأجل ، راد  
حبيب ، انفتح ، انتشل .. الخ) ، وهو ما  
يمكن قوله أيضاً من قصيدة المعادلة من التشارك  
(وعن فاعل ..) . كان هذا التجريب يفتقر في  
قصيدة «يسار» سبباً له ، عاناً في خلق علاقات  
بعثة جديدة ولتأمل ذلك القائل في علاقات  
القصيدة اللغوية في (نتج النهار يد الفصول تحتشد /  
الندى يعلني / الصغير يسرقني) - ولتأمل القافية  
لغته في (مرة أصبحت له لعين - أعفد)

ولا تقف محاولات دجور التشكيلة عند حد  
استخدام محور شاع أنها غير صالحة للشعر المعاصر ،

بل يصل إلى استخدام وسائل أخرى - فهو مثلاً  
يكتب قصيدة حزون ٢٣

٢٣

اكتهال خبء المسحة

ستوات السبح بين اللود والحنية  
المسافة بين الليل والليل  
أو - حصيلة ٣ ضرب ١١

وليس دجور أول من يقوم بمحاولة استخدام  
الأرقام - فلقد سبقه سعدى يوسف إليها من قبل بيد  
أن استخدام سعدى يبدو غير معتل ، أي غير  
مستعمل من سية القصيدة ، فدجور يكتب قصيدة  
من الرقم [ ٢٣ ] - مستخدماً له - فهو - اكتهال عدد  
حيات المسحة ، وهو عمر المسح ، وهو حصيلة  
ضرب رقمي . الخ ، في حين يستعمله سعدى على  
نحو آخر مخالف ، يبدو ضرورياً ليؤكد الحس  
المكان ، من مثل

١١ شارع لاموز سبه  
الخرال  
فندق رطب الباب  
فوق الخرس

[ كاتوس / ١٧٣ ]

من الأعمال الكاملة ٤

أنت في عالمك الـ ١٦  
سوف تلعين أنا  
سوف تلعين أنا ودوما  
سوف تلعين أطفالك الشاحبين

[ قصيدة تركية / ص ٢٦٤ ]

ولقد نجح الشاعر في استخدام وسائل أخرى تثير  
حاسة البصر لدى القارئ ومن الضروري أن نشير إلى  
سبق سعدى يوسف أيضاً (١)

وكلاماً - على أي حال - متأثر بصبغة الشعر  
المعتمد concrete poetry التي ترجمت بعض  
قصائدها إلى عربي

في هذه الوسائل ، يقول دجور

بحي السواد من قلب مهروم .  
فهل جاءت الحروب لتيزم ؟  
ثم سمعت بالحروب ... والله أعلم ؟

حيات في صوف الحروف  
لحماً طرياً للروية  
ورأيت ليل أنى الصبوف  
قلبي .  
وتلك هي الخريصة

[ اللور ، ٦٥ ]

إن هذا المرح الذي يحذف ما سبقه إيقاعاً وقافية  
يحاول تقديم صوت خلق بطرح أساليب الغزبية بعد أن  
طرح الغزبية نفسها

وتحسكت بالقصيدة ،  
فاستلست مكايها وقصبت القلب ،  
طمانينة وشعر ؟  
مخضات وشعر ؟  
لا يبدأ الليل في الشعر فحرب ميوا ،

في هذا المجال يقول السري الزقاء  
والشعر كالريح ، إن مَرَّتْ على رَعرَ  
تُركو ، ولحبت إن مَرَّتْ على الجيهم

[ اللور / ٦٥ ، ٦٦ ]

وليس استخدام بيت السري الزقاء ، ووضعه  
داخل مستهل - محض زينة شكلية ، بل وسببه  
يحاول الشاعر بها أن يقدم صوتاً آخر شديداً موسيقياً  
آخر

إن الشاعر يحاول استحضار الحاضر المعاش بكل  
لحمه ووطئه ، وتداخل علاقته ، لكنه لا يستطيع  
ذلك دون استحضار الماضي ، وليس معنى هذا أن  
الشاعر سيجي ذكرى تلهبه وتلجم سيره ، فالأمر - في  
حقيقته - أن الماضي يتجادل مع الحاضر ، فتبدي  
ظلال هذا الماضي وإسهامه في صياغة الحاضر وتعيد  
تسميته ، ولذلك تحدث حركة المراجعة بين وصف  
الماضي وسرده وتوصيف الحاضر والتأمل فيه

هل الولد المحدث  
هذا الذي مرّ قبل لوان . أنا ؟  
لعل أنا  
وماذا إذا كنت ؟  
يا حمص أنت المدينة  
أما أنا فالسنية لم تستشر  
وأوغت في البحر ،  
كنت على حجر أمود أنصبي سُودك احلم  
الطفل  
واليوم ؟  
هل تعرفين عن الطفل شيئاً سوى «شعر»

ص ٤٢ ، ٤٣

وفي هذا المودح - الذي «غير عشوائي» - نلاحظ  
هذه المراجعة بين القاعين - ولكننا نستطيع أن نرصد



حركتين أساسيتين هما : حركة الديالوج (النجوى) حيث يسود الاستهزام وحديث النفس ، وعلية الفعل الماصي (هل الولد الذي مر قبل نوب أنا ؟ لهي أنا ؟ وماذا إذا كنت ؟) ، وحركة الديالوج (الحوار) حيث يتوجه الشاعر بخطاب إلى مديته في الحركة الأولى يوجد صellan ماصين هما «مر» و «كنت» أي أن الفعليين الأساسيين يعصب في الماصي - على حين نجد في حركة الديالوج تراوفاً بين الماصي والمصارح «سيري» «نصبي» «تعرين» «وعلت» «كنت»

هذا الجد بين الماضي والحاضر ، يخلق حلماً مستمبلاً ، وتجربياً عليه ، فتجني أعمال الأمر بحرصه دافعة إلى مداومة الماصي والمصارح ويجورهم

إهم لم يصغر روحك

فأعير

إهم رزحك

فأعير

هم اصعب مما

تخيل... إن نصف الكون هذلي.

(الفاطمة / ص ٧٤)

وإذا جئنا إلى خصيصة أسلوبية مثل الاستهزام ، نجد أن الشاعر يوج في صلبها ودلالاتها ويكثر من استخدامها بشكل لافت ، ولتذكر - أولاً - أن شطراً هاماً من المعرفة يكثر في القدرة على التساؤل فاستؤب تناقص ورمض ثبات الأشياء ، وكشف عما تنهوى عليه من مدركة لا تتصح إلا بالزوال ، وتذكر - ثانياً - أن التساؤل في أرفع أشكاله مخولة صياغة جديدة لمعركة متأثرة بمدة من العالم والأشياء في هذا الإطار لا يصبح محض جهل بالأشياء أو تحبط في تبيين علاقاتها بقدر ما يقضي مجاوراً لإجابة غريبة سهلة ، تكسر عوتها في تفهمها بنوب من القداسة الغشة

وسوف نلاحظ أن الاستهزام في مجموعة دحور لشعرية لاحقة يسبب من حانة الهدوء والاصفان إلى حالة لائنة وتغير نشط في تماسك الأشياء ، ويسود لاستهزام حين يكون بصند صوتين يتجاوزان في قصيدة (خولة) ، يسأل الصوت الأول (ماذا شاهدت من العجب حتى حرصت على أني) ، فيرد الصوت الثاني قاتلاً (لا شيء سوى طلب ملآن وصحون فائرة) ، ويبدو هذا الحوار وثياً إلى حد كبير ، قصة سؤل وجواب ، ويتربس سؤال وجواب من بقة العبارة بيد أن هذا القرب من التساؤل قد يرتفع إلى مستوى أرق ، فيصحي بوسلاً لصيغة أحد أشكال الصورة لدى دحور (سند حلف الأرض الزمرة غير الممول بلا سبب ؟) إن الصوت المسائل - وهو ذات الصوت الأول - لا يطلب إجابة ، لأن سؤاله ينصبها (غير متصور - بلا سبب) لكنه ينتظر شيئاً آخر - فيرد

الصوت الثاني مختزلاً تجربة عريضة (لقاتل موت من ذهب وكنا السان) فيعطينا بذلك هذا التصادم الحاد القاتل / المختول ، موت من ذهب / يسان - معجراً فيما ما لحزنت الذاكرة من دلالة الذهب (الزاه ، الزيا ، الاحمار ، سيب اليرحوازيات المتوسلات للأرض الجعيدة البكر) ودلالة الميتان (الخضرة ، البياضة ، نكهة التمر... الخ)

ويمكن أن نثر على استخدام آخر للتساؤل ، وهو استخدام حوارى أيضاً ، فإذا كان الديالوج السابق يدور بين صوتين يتجاوزان فإنه هنا يدور بين أنا الشاعر ، وصوت آخر هو للبيئة

لماذا تترع الأطفال ؟

ماذا يفعل المسار في اللحم الطري ؟

هل القصر خلعة الصحن أم تعود

الأفكار ؟

لو قبض السماعة على النهار الأرجواني المطير -

هل سيقترعن النهار ؟

(هاربا ٢٨)

ومن المواقف أن الشاعر كاريضكم ديالوجاً بالنفس السائب ، ولكنه يعمد إلى الإمكانات الكامنة في اللغة ، ليمجرها من خلال التساؤل ليعطي بالسخرية المرة ، السخرية التي تنضح برفض ما في الواقع من معارضة ، من مقابل أدوات التمدب توجد الأطفال ، وفي مقابل المسار يوجد اللحم الطري ، وفي مقابل القصر توجد الأفكار المتردة ، وتصل المفارقة إلى دروتها حين يصبح النهار صيداً للسماعة ، بيد أن جملة الشاعر تثنى بالإجابة (فهل سيقترعن النهار) ، إن الاستهزام بديل للإجابة ، لكنها إجابة شاعر ويجادل دحور - لكني يحمل من شعره فملاً ثورياً - أن يصل عبر لغة بسيطة إلى متغبه ، ولكن هناك تناقضاً ضحياً يبرزه ، إنه تناقض بين غموض الواقع وتداخله وبسطه والبساطة المشبهة ، فلا نجد بداً من دخول معركة قاسية مع أداته ، وهذا ما يجعل لأكثرهاؤلائه إجابة موجبة متعددة القسوط ، وهذا ما يجعله في خصام مع أداة كالتشبيه ، وفي وفاق مع الاستعارة ، لأن التشبيه يبد القبرة ولا يبد العجيب ، عني أن طرق التشبيه - وإن تعددت صفاتها المشتركة - لا تتداخل معانيها ولا يتوحد أي منها أو يتفاعل مع الآخر ، بل يظل هذا غير ذلك ومبايزاً عنه ،<sup>(١)</sup> وذلك على العكس من الاستعارة التي يتم التثر والتأثير بين طرفيها فيتعلق معنى جديد يحسم من العلاقة يبيها وتسمى صور ديوان «واحد وعشرون عمراً» - في أغلبها - إلى الاستعارة لا التشبيه ، ومن التادر أن نثر على أداة تشبيه مثل الكفاف أو كان وتربط الصورة لدى دحور جلاله الخاص كشاعر فطليحي يروح تحت عبء هموم خاصة - (وكنا عاتدين من النصيلة) و (عشة خضراء في قلب الصخيرة تزد ماء الأم) و (ساعدي قياس الترس)

وليت الصورة توجهاً لمحي محسب ، بل هي معطى حتى ، يرتبط بالشاعر الفرد واستماعه وهذا يعني أن بنية الصورة لا تنفصل عن فاعليتها ينسب للشاعر والمتلق معا ، ولا يمكن - محاب - فصل الأخيرة عن الواقع التاريخي والاجتماعي للجماعة

رسمت فيها رسمت

أني أحبك ونسج لمدى وطيق العجم

فمغمت لا - وردت لمدى فخاص العجم

وإذا تأمنا - طيلاً - في العلاقات اللغوية السابقة نكشف الحلب مردها للعذاب والمتعة معا ، لكن هد الحلب خاص برجن ما ، وامرأة ما ، في رسم محدث أعني أن الكلمات تخص على الرجل والمرأة هوية محددة تؤكدهما ، لفظة العجم الثقلة بتاريخيتها وتصادفها - في حس الموت - مع «لدى» ، كما يعطي الصورة خصوصيتها وتحددتها

لقد حاولت أن أقرأ ديوان «واحد وعشرون عمراً» باعتباره مجموعة من النصوص التي تفتل - مع دواوين الشاعر السابقة - بنة شعره ، محاولاً تبيين علاقته بين تجربته التي وهي غموض من أجل خلق تجربة متميزة ، تستطيع أن ترتفع إلى مستوى فتححدى التاريخي الذي يحمله العربي الذي يعي محولات وضعه وهموم مجتمعه وأحسب أن هذا الوعي يضع الشاعر - باعتباره مفكراً خصوصياً - في وجه عواصف الفهم والثبات ، والسكون والحركة .

#### هوامش

- (١) وسند وعشرون عمراً ، دار العودة بيروت ١٩٨٠
- (٢) ونسج مازنة ثلاثتك قصائد الشعر المعاصر في العجم سلاطين بيروت الطبعة الخامسة / ١٩٧٨
- (٣) يعرف مجدي وهبة في معجم مصطلحات الأدب الحديث بأنه أحد القصور السبعة في الأدب العربي وهو شعر مستعار ورد في الفارسية ويكوي اسمه من كلمة (در) معنى الثير و (جيب) هريه وكل بيتي في القصيدة مضمون في التوت والتدب ويكويان وحده مستخدم في ١٩٨٠ معجم مصطلحات الأدب مكتبة لبنان بيروت
- (٤) سعاد يوسف لأمم - سمرية ١٩٥٢ - ١٩٧٧
- (٥) د النجوى بيروت
- (٦) عبد القصد
- (٧) قصه وقدره مصالحة معدي «مترن علسرات» ص ١١٢ و «البيات» ص ٥٦ - «العسل البيوي» ص ١٩٢
- (٨) جابر عصمت الصورة الفنية في التراث النحوي واللاعي الطبعة الأولى دار الثقافة القاهرة ١٩٧٤ ص ٢٦

اشترقها

أخي المسلم

# هذه الجوهرة

وأبقها عندك لك ولعائلتك إلى الأبد

طبعة  
هناخرة  
بالذهب  
مقاس :  
٢١ x ٢٧ سم  
٨٥٢ صفحة  
على ورق فاخر



أفخم  
وأتمن  
طبعة  
للقرآن  
الكريم

بموافقة الأزهر الشريف رقم ٢٦٩

احرص على  
شراء نسختك  
من

٥٠ جنيها  
وبمده المناسبة العظيمة  
وحللا رمضان المبارك

تخفيض  
٥٠%

فيصبح سعر النسخة ٢٥ جنيها

## دار الكتاب المصري فرع دار الكتاب اللبناني

٣٣ شارع قصر النيل بالقاهرة - ت ٧٤٢١٦٨ / ٧٥٤٣٠١ - والمكتبات الكبرى

كما يسرنا ان نقدم :

- مختلف القبائل ومؤلفها
- بتحقيق : إبراهيم الأبياري
- نشأة الدولة الإسلامية
- عامي عهد رسول الله
- تأليف الدكتور عون الشريف قاسم
- المكتبة المدرسية المطورة
- تأليف : ألفو فاضل إبراهيم

- من المكتبة الاندلسية (١)
- أخبار مجموعة
- بتحقيق : إبراهيم الأبياري
- المجلد السابع عشر
- المجلد الثامن عشر
- المجلد التاسع عشر
- من الأعمال الكاملة للأستاذ عباس محمود العقاد
- المجلد العشرون ..
- من الأعمال الكاملة للدكتور طه حسين

DAR AL-KITAB ALLUBNANI  
Printers Publishers Distributors  
P.O. Box 3176 Cable: KITALIBAN Beirut  
Lebanon Phone: 237537-254054  
TELEX: KT.L22865 LE

DAR AL-KITAB AL-MASRI  
33 Kasrelni st CAIRO, EGYPT P.O. BOX 156  
phone: 742168, 754301, 744657  
Cable: kitamisr CAIRO TELEX: 92336  
CAIRO ATT-134 KIMCAIRO- EGYPT

# ملكة السنبلة

عبد الوهاب البياتي

تمتديم

عبد الفتاح الديدي

تختلج الأنفاس من حيث صورها ، فكل لفظة لها صورة هي الخير في الجملة الإحسة كما كان يقول سقراط . ولها يكتفي أن يتغير الخير لأجل الأنفاس شكلا جديدا في كل مرة مع كل خير . ويمكنك أن تجرب هذه التجربة إذا جلست في مكان عام وتلاحظ عليك أناس من حرف وطبائع مختلفة وكرروا أمامك الأنفاس في سياق مختلف باختلاف هؤلاء الناس . ستجد ربنا مختلفا لأصواتهم . وشكلا خاصا بكل لفظة يعاودون الإنشاء . إني . وتنبص نفسك وتنصح حسب وضع أحياء القفص في نفسك . وتغير الأنفاس وفقا لإحاطها . ومن ثم تصبح الأنفاس حمى أو شريعة . دليلا أو شائعة . صادقة أو مفرقة . سقيمة أو ذات عافية

ويندول شاعرا عبد الوهاب البياتي هذا المعنى منذ أول قصيدة في ديوانه «ملكة السنبلة» التي صدر عام ١٩٧٩ . فهو يشعر شعورا جازما بأن الشعر وهو صناعة الأنفاس . فهو يردد في صدره الصور اللغوية وأشكال الكلمات يضعها في سياق /جنا إلى جنب مع مصير الإنسان . وقصيدته الأولى «النور» بأن من غرناطة «تتبع» وسكانها «تتبع» من الرجال يهيمه أرواح الشعراء . ويحكم القدم والبناء قلوب . وهذا هو معنى حروجه في سريرة الشاعر عبد الوهاب البياتي حين يقول :

«رجل في سفر . يبيع وهو يرحل امرأة  
بصفتها . ويحلقها ويقول لها يا حبيب ربي لغة  
يسولدها بها وبها ولها . هذا الطفل التكراري يولد في  
فطرات لظفر الشاطئ فوق الصحراء العربية . لكن  
الربيع الشرقية . ترقى حتى الطفل ولذو المسحب  
اليضاء هباء . ويظل الرجل الطفل سينا في سفر . ما  
يبقى يهيمه أو يبينه الشعراء . ويقول لها من منا الحاضر  
في لغة هذا الحب المدام ؟»

ولما يكتفى هناك الضمان ؟

لن يبق بيتا . من لا بيت له الآن

لكن المرأة تكتفي غريبتها في مثل لغة الرمز . تحوّل  
ويستطاع تاج الذهب المصفود على قدميها صوت كيان  
يعرف في الليل عليه مئات المناق . يلاحق .  
أوقف عند الزنبر المرجع المقطوع . لكن الموسيقى  
تجرح . تصرخ عند الفدوة من منا . غرناطة .  
حان وباع عذاب الشعراء . وسأبل فبح الفقراء ؟ من  
منا مات على الأسوار ؟

والأنفاس تتوالى وتتابع عند ساعده في سياق  
تغير هيبوت الحركة في هذا السياق هو الوعي  
أحيانا . وهو اللاوعي أحيانا . حتى يسلم على  
بمورد الخطبة الأوتية من أعماق الجاهل و عقال  
إسناد الله . حتى أو من مشرف الظاهر الخاص أمامه  
أحياء والناس والأشياء . وبه الوعي واللاوعي يكتف

قصيدته الثالثة «في سلعادور دس» . أحد المصورين  
البرينالين الكبار في وكذا الحلى معون

«ملكة السنبلة» الآن . أراها في كتب الشعراء  
الفاشية وفي موسوعات البوليس السري . تعري .  
تعب . يعدم فيها الشعراء ويبل عنها الخنكاء

شعور شاعر  
يطلق في الفجر النار على شاعر  
وويطد

ماجرى وحيل للبوليس السري . وعي . في  
دليل غراب . يشرب حب شربير  
نار الشعر تهاجر  
وعيون الشاعر

ملكة السنبلة . الآن أراها تبهر بعد الموت  
بتحرك في داخلها شعب كحمية محل  
تبهر (جورديكا) من تحت الأنفاس . تصق ميراث  
القتل  
بأن عصر يوضع فيه الشعراء الماشيون  
في أنفاس وبطاف بهم في السوق  
ويتنادى بقوافي الكذب للزمن عيهم ويهرق الفروع .  
تسطح فوق كتاب البحر المفلطح  
لطرة نور .

ويبقى شعرا في أعماقه على حافة لا يمكن  
المصوبة يشد أعماه على عدم بكتوب أني شعير  
صورها شعير سياق . ومرة يتحدث عن عذاب  
عريد الدين القند ويبدل مقوله صلاح وجعده . ما  
في الحية إلا الإنسان . ومرة يتأجج شيب السهروردي  
للقول فيحدد المسموعات ومبا الكلمات . مجموع  
أفلاطون وأرسطو والشعير وجلال الدين في هذا الشعر  
تسعون . ومرة تائه يعاطب الحب باسم جلال الدين  
الرؤى على حريقته . فيشاهد غدا لا يعرف النار ولا  
أحشائه . لا خير

وهذه اب كما يترك ساعده في موقع آخر من  
الشعر «القصيدة الخامسة من ديوان في دم  
شاعر» وبعد هذه الكلمات

«صوت الشاعر فوق حبيب الكورس يهمل  
مفرقا . متحاررا ضد الموت وحسد لعاسات البشر  
القاسي . بنار سعاده الموداء يحرق العالم . صعب  
يتظهر لا اسم له . وله كل الأسماء . بقانون أولى  
يتحول . يقتل هدى الوحشة يقضي بالشعر عليها .  
كم هو شرير أن يسكنك الشعر - إلهي . بين يديك  
انا فوس . ما كسرتي ! وعجب محبوب . فاهجرفي  
كم هو شرير هذا الحب القاسي لا اسم له . وله كل  
الأسماء . فتيا كاريح على أبواب اللحد المسحورة بأن  
أو لا بأن . كرماد حريق يتوهج في قلب الشاعر  
منطقا أو مشغلا . يولد هيبورا أو مكشلا . ينمو في  
أدغال النلس الوحشية طغلا . يحرق في اصقاع  
الندى . لينهل ناز الإبداع

كم هو شريف ان يسكنك الشعر ويعلو صوتك فوق غيب الكورس - مغردا - ياخذ بالآليات

ينخر موس الكلمات

الكتب الصفراء

علام الضجة في سوق الورائق - علام يرايد هذا الورائق ؟

ورنتك - يا ورائ الشعر - فكنت خفيضا في الميراث  
يدم الشاعر - هذا الحب القاسي - يكتب تاريخ الروح

وبعد شاعر حبيل دور اللغة الشعرية في مصبته السابقة عن تأملات في الوجه الآخر للحب - فأنمة هي الوسيلة التي يتطلع بها الشاعر إلى مراوغة اللغز وتلصق - وتخلق الأبعاد الجديدة نتيجة هذا التزاوج - وتتولد الكلمات وهي تتوالى في صورة أفعال تومض - وألفاظ تضيء - وأسماء تشتمل - وحروف تصم وتفرق - وتتصل وتتسامى - في معركة الوجود من أجل المشاركة في خلق كيان للإنسان ولا تقوم للإنسان قومة بدون الأشعار وصناعة الكلمات كإداة لتحقيق التعبير - واستعداد الخرافة واللا معقول - وتحيد الطاقات - وتحكم استخدام الشاعر للكلمات يصبح إرهابيا يعارض الإرهاب - في شرط غي الكلمات يتحكم الشاعر بالإنسان وبالأرض المرونة وهي تدور - ولكنه يسطر أحيانا إن استخدم الطيل الأجوف واللغز الفارع في فتح حديده أهواء النيل - ويصبح بوقا في ركب السلطان - موس فرط غي الكلمات

أطلق - من حلف القراس - عليك النار يا طاروس الجميع المصطفى - يا قادورة عار أنسف ذاكرة الإنسان القوي المستلب للأعور أنسف ذاكرة الشعراء المأجورين وذاكرة القراء المهجورين ..

أومي قبيلة في قاعات لصوص الشعر  
ان يهتاف بعد اليوم ناعس أو نوم أو يتزعج هي أحد هذا الإكليل الشوكي - صليبي وأنا فوق لصوص الشعر المأجورين ...

وس فرط رنين الكلمات الأجوف يصبح الشاعر واحدا من المهدولين أصحاب الأظفار القديمة - الذين حاسبهم حقاقتهم عند التطلع إلى أكابيل الفارين أعاد رائفة - وريعات تائهة حائرة - لم تحفر - فأورثت أصحابها ميلا كادما إلى الاستسلام والاعتداء على شرف الإنسان - والمهدولون بهذا أنسل من الخاسرين - ويمول عبد الوهاب اليان

«لبي تخرج من معطف أباطال البشر القاتل يسكبها صبهات سكارى ومجانين»

ولدوا من أرجاع العصر القلبي وظوفان حروب التحرير

جئوا في أقبية التعذيب

اللغة الفعل النار النور

تعلو ميلاد الإنسان لشاعر في كوكبا للهجور  
فلينطق صناع الكلمات !  
ومفرد الثورات

الثورة شعر والشاعر إرهابي ضد اللا معنى واللا معقول

الشاعر إرهابي ضاق به التعبير

سيفك لم ترمي - حتى الآن - بان الأرض تدور  
وأنا ذوات - لا تظي - مائة في النور  
تتلاق تحت نجوم قليل وفي ضوء الشمس موت  
نبتك ما تركه الثورات المهدورة من نار ويدور

في رحم الأرض المهدوث ... العالم ساحه  
إرهاب للشعر ومزول حب للشاعر في القرن العشرين

ولا يفت شاعر - يردد إحساسه بالحرية - جرحه  
نار الشعر ونار الحب - في إصار بقعة نور الأسود -  
يسرد إحساسه بالوحدة - وشعره بالمرلة عن حبيبه  
الغائب - ومار احب هذا تحلو من المداخلة ويراجعها  
أحاسيس الشاعر في أعماق الخلق وفي جوهر الخفاء  
ويعلو الشاعر في مصبته - سابرج غيبك للريح وللأشجار - يعني شاعرا يار دافه مجر - بحب  
والالم - ويسمع باللفظ المناسب توصف إحساسه  
إزاء المواقف والأعاصير التي ينعثها الحب بيزنه  
يراق لخلق زويزنر الخلق في الحب من قبيل برب  
الإبداع في الشعر - لا يبتقر الشعر إلا من قوار  
الحب - ويصير الشاعر نفسه قابعا في حجرته وحيد  
وقد عاشت للشاعر بعنف :

«ضع كـ سـفـرـكـ الآن وحيدا - أجال  
لقد كرات - لها هي ذي الدنيا - جسد امرأة تأوه  
لحك - مضمضة حبها - يسقط لبح أسود فوق  
الخددين - فبكي في صمت - لتأبل فبح الحسد  
الهاوي - تكسرهما ربح مطب - يدخل في مدن لم  
تولد - من أي مدلو شمس تيط فوق الأرض  
الغريات المدمية حاملة للجسد المضيء - بدور الإبداع  
وتار الخلق الأولى - من أي السموات الضوئية - يأن  
هذا الضيف المجري بطة أنغار الضيف فبكي في  
صمت ؟ من أي جاز ينشق الفرح اليانكي ويموت -  
لترك فوق الأوراق مجوما وعصافير ؟

وبلى أين تسير ؟  
هذي الدنيا بقاءها في الريح ؟

ها أنت تشد الأوتار وتبكي في أحضان مقوس  
الإغصاب

لبدر المطلق الأول - تحت رماد الأحقاب  
حاصفة قطع الأبواب

تلق عرقه هذي الدنيا فوق الأرض وعظمى ضوء  
الصباح

ها أنت تواجه نفسك في المرآة  
فجميعك تار تشعل الآن

يموت الشاعر متفيا أو متحررا أو محنونا أو عبدا أو  
مخدما في هذي البقع السوداء وفي تلك الأقفاس  
الذهبية

والشعر والحب والنار تشكل الثلاث المبطر على  
أحاسيس شاعرا في غرته وفي صياحه فوق أرض

العالم ومعطاته وعجازه وهو لا يهدى إلا باسم  
عشيقته عائشه - وهي قناع من أقمته القديمة  
المجدبة - ونحصر على ألا يبقى إلا من حلال كتاب  
معصية بكل معاني الصلح والولاء هؤلاء وهذه  
فالشعر هو خط عساره الرئيسي في محمكة السبيبة  
والشعر نفسه هو السبلة - وهو الألم والمعاء - ولا شيء  
يشقبه مثل قصيدة عري بألفاظ دون مدلول سوى  
مدلول خيانة الشعر - وهو يقوفا صرخة

«أقرأ من شعر يرفي باسم الشعر - ويعلو أفلاص  
الإنسان» وبأنى هذا المص في قصيدته العادية عشره  
عن «حجر النحول» - ويكرر الشعر ويصمم به  
أصابعه ما قبل إنشاء الديون كأنه يسر في عارقه  
بأسرار الألفاظ على طريقته في فهم السياق وخويز  
المعاني في كلماته - كما يقول - سوى صسوات تصعد  
من بئر شقاء - وهم يظن باسم جميع المهدولين  
والمهدولون ليسوا هم والمهدولين فالمدلول إنسان دافق  
وداور من أجل مصدحة يقصيب - فلما عجز عن  
قصائفا تصرف إلى غيرها من الألهاب التي يبرهن بها  
نفسه أنه العريز المقتدر - كأسوا ما يكون التكبر  
والعناء والضحية بمصالح العباد - المهدول طامع مثل  
فراع يفتك بكل شيء - ويحرب كل شيء أما مخنوب  
فإنسان طموح - يريد العدالة - ويشد حرره التعبير  
من حلال الشعراء حتى يغرق أمل الإنسان في  
الإنسان - وهو لا يفتل لأنه مد البداية لا مطيع له  
سوى أن يتم الخير الجميع

«فالشعر هو العصيان  
والفرح المكروب عيه بأن يضل في كل الارمان -  
وعلى الشاعر أن يختار  
ما بين ربيع الأرض المهدود والعبء المصفي باب  
السلطان  
والطيل الأجوف والقيار  
والمخزون الأحمى والنمر الولااب  
والنائر والشهاد  
خارجت من نار الشعر الآيات  
فلماذا شاعرا مات ؟

فوق رصيف مهجور - متحررا بففاهات الكلمات  
ورصاص الطقسي لشعر للمساءة وللملهاة

ولا يترى النيباني في هذه القصيدة هي خلاصة  
ال - والشعر والحب - ولا يهدى به بان لا يهدى  
من الكلمات ابواب غمسمين - وكأنه قد اقتنع بأن في  
إمكانه أن يسي - وكان القديرون الذي وضعه في يديه  
الديوان - لا يبي من لا يبت له - قد حاول في  
صاحبه - وكما لو كان صاحب بيت مسبق - صا ك  
«كان قد عن - يصح نكبات لأول في ساء  
وعلى أن يرسم التلمسات لأول في مصر الشعر  
والكلام الاصيل وفدرة الإسار الناصر على أن  
سجده الكلمات اسعد ما سرعي - وهذا إنشاء الذي  
ملكه هو أبو الهول صاحب البز الأكبر في بدء

حصوات و خد و سگ ساقی سے جی ہوتا ہے  
 لہذا یہ ہے کہ عجب التحریک و استحوال معاد  
 . بعض کشادہ قیاد علی بن ابی طالب نے  
 ہندوستان کے لیے انگریزوں کے خلاف ولاء  
 علیہ و معادہ جو بحر جدید و کجبار و قد حص  
 بدویوں و کجہ بصر بدویوں کے لئے وقایہ معادہ  
 . شمس لاء حدیث ہے کہ مرسل فیہ معنی  
 الاہل و الاباء علی ہر یکہ اعرافین و حکماء  
 و مشرکین حکماء علیہ حدیث ہے فاصح ماں ہند  
 علی بن ہند معادہ حدیث علی بن ہند و حکماء  
 و مشرکین و مشرکین لاء ہندو کہ مشرکین و مشرکین  
 و لا ہندو کہ مشرکین و مشرکین و لا ہندو کہ  
 مشرکین و مشرکین و لا ہندو کہ مشرکین و  
 مشرکین و لا ہندو کہ مشرکین و مشرکین و لا ہندو کہ

«لو كان البحر مثلاً للكلمات لصاح الشاعر  
بارى - قد البحر ومازلت على شاطئه أجو الشيب  
علا راسى وأنا عازلت حيا لم أبداً بعد طواق  
ورحلى - لظا مسترق الحيام بنار الحب وأصبح في  
حان الأفقار حجابها - فأنما حول النار فرائش عازلت  
أنجوم وأفق ليل سكرنا - أنامل وجه القمر الفضى  
الأروق في صحراء الحب بطيب .»

خرجت من نار الشعر طقوس الحب وظل  
 الشاهر كاهن على النار . يهون . يحيى طفل .  
 دعونه . ويظهر ناز أي الفول الصامت في حجر  
 حضرات عات . لكن ما هو ذا في صعب المدن  
 الكبرى الآن . وما زال هو الكاهن يستبدل ثوب  
 لكهوت . عليه الفارح والجهود عليه .  
 يداه في عهد كاهن . حيا ليل . وعليه أن  
 شرح . في دعونه الآن . الجود . ويضلل نار الأمل  
 لأرضي . ونحوه كومي . الحيل بالثروات  
 نورا من قاعة يرف فيها ثوارو قشراء

أنظر قضي نصفه - وأعطى نصفاً رحلات الشعر  
المكوبة والمليح ومعال وفلاحي وطوي وزيح الأرض  
النائر والشعراء المسكوبين بئر الشعر الزرقاء - ونصف  
معبوداني وقضية شعبي العرق الطارح من منى  
التاريخ

«تقدم مني في داخل صوم والناس رجال»  
 يصب بعض منهم للحطب كائن  
 في هذا النهر من الأرض وفي ذلك الصقع التاسع ما  
 بين القواقع والأسطوخ  
 يتحدى الإنسان مصيره .»

**مجلة الثقافة  
المسرحية**

نقصہ شہرؔ

والهيئة المصرية العامة للكتاب





# المركز العربي للفنون واللغات

ARABIAN CENTRE FOR ARTS

## أنشطة المركز:

- ◆ رحلات
- ◆ معارض
- ◆ دراسات فنية
- ◆ نادى فيديو
- ◆ إنتاج تلفزيوني
- ◆ إصدار كتب

## انجليزي / فرنسي

### باب القيد مفتوح

لدراسة المحادثة  
باللغتين الانجليزية والفرنسية  
بالمحضور أو المراسلة

## TOEFL

الدورة ٣ شهور ٢٥ جنيه  
تخفيضات ٢٥ %

أحدث الأجهزة التعليمية  
فيديو ملون - بروجيكتور  
تسجيلات صوتية  
مدارس خريجان جامعات أجنبية

## ٢ شارع رضا باشا / الميمنية / القاهرة

(قريب مستشفى النيرة)

## المركز الرئيسي:

فروع القاهرة:

عين شمس: ٦ شارع ابراهيم عبدالرازق - النعام - قرب مكتب صحة عين شمس

الهرم: ٢٨ شارع أحمد لطفي السيد - محطة المعاحة - أمام مدينة الفنون

المخرج: حماد البمبي مدير عام المركز



# الاندماج

## في ديوان

### أمي تطارد قاتلها

#### ممدوح عدوان

□ تمتديهم

سعد الدين حسن

هدف هذه الدراسة إلى تحقيق عرض أساسي هو - على وجه التحديد - إضاءة حالة «الاندماج» المصمم عند الشاعر السوري ممدوح عدوان في ديوانه «أمي تطارد قاتلها»<sup>(١)</sup>. ومصطلح الاندماج الذي استخدمناه في هذه الدراسة - ابتداءً من الفصل والنقاد الألمان الكبير «هاكس جابلره» في وصفه موقف الفنان من الحياة

نقدم هذه الإضاءة من خلال «معاينة» تحليلية مستمدة من عطاءات الاتجاه البيوي والاتجاه السوسولوجي في النقد الحديث

فالنص الأدبي ليس عالماً درجياً مطلقاً عن نفسه - ذلك أن ما يؤخذ على الاتجاه البيوي<sup>(٢)</sup> في التحليل - إنما هو شحمه المتطرف بتعقيد الحركة الباطنية للنص - تلك الحركة التي تنجم عن التزاوج بين الوحدات النفسية والعضوية - في حين أن الأمر لا يتعلق بإدراك كيفية التركيب الداخلي للنص - بل بتحليل وجود العمل الأدبي على هذا النحو أو ذاك من التركيب الداخلي - أما ما يؤخذ على الاتجاه السوسولوجي في التحليل - فيتمثل بنفيه لاستقلالية النص - مادام هذا النص في جوهره ووجوده مشروطاً بظروف موضوعية خارجية عن إرادة المبدع - وهو فهم لا يحترم قوانين النص الداخلية التي يحس عالم الكتابة

وعلى هذا فإن النص الأدبي (بحسب الخليل - أرواما اجناحية - وثانيها محبته للممارسات الإبداعية - ومعنى هذا أن النص يتبع باستقلال نسبي عن الواقع الاجتماعي الذي أنتجه - رغم العلاقة المحيطة الموجودة بينها - والنص على هذا الأساس يصبح لجدية خاصة - داخل حضوره لحدية أهم وأشمل<sup>(٣)</sup> -

غير أن نقاد أثناء معابته النقدية يستخدم بمجموعة من الإشكالات النظرية المبنية مهيماً كما لا حظ الدكتور جمال بن الشيخ - في دراسته «تحليل تجريبي بيوي لفصيلة النسي»<sup>(٤)</sup> من أهم هذه الملاحظات ما يلي

١ - اد قبلنا أن الشعر نظم - وأن نظامه يكرر نظام المعاني العموري - من اللام لك ألا يستشهد «نص» مشرود وقصائد مفصلة - إن التحليل البيوي يتغلب بمجموع الأشعار التي يصممها ديوان لشاعر ما هذا الشرط مطلق لإدراك مفهوم خصوصية الشعرية - فالتحليل يكون كلياً - وإلا كان غير مصب

٢ - الشكل الذي يصرح عيب منه بدويولوجية الكتابة الشعرية - ورأي هو أن لاندويولوجية بسب تحتوي أو صبي - ولكنها مجموعة من عوامل علاقته تؤثر في تركيب المعاني وتربيب - إنما تقوم بعملية توجيه للنظم الشعري - وهذا طوب لا يظهر إلا من خلال العلاقات البيوية للنص - أو بعبارة أخرى من خلال عمودية النص - فلا يصل أهمل للقراءة الأيديولوجية - تحديد أنواع من الواقع - إلا في المرحلة الأخيرة من تحليله - بعد ما يكون قد استبعد الحركة التركيبية التي انتجها النص

٣ - المشكلة الثالثة التي ساعد التحليل البيوي على حلها هو مشكلة التحديد في الشعر - واعتقد أن الشاعر المحدث لا يقوى أشياء جديدة بكنه يكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء - وهو الذي يبرز ما كان فيها من تركيب الأمور - ككل فكرة عمورية تركيز على علاقة ديبانكتيكية بين وعي الشاعر ويكون - بين ما هو باطن في نفسه وما هو محيط به - لهذه الفكرة نغير عن الصدام بين الطرفين

وهذه الفكرة الأخيرة تصبح بها قالة الباعث الاعبري «متنفس سبدر»

٤ - إن أعظم الشعراء في عصر من العصور هو الشاعر الذي يقبل أكبر جزء من الحياة في عصره - ويتبادل على نحو أصح من غيره - ما معنى هذه حياة ؟ وإن أعظم الشعراء المحدثين هو أكثرهم قدرة على قبول الظواهر الوحشية غير الشعرية - كالحرب والأحياء القمعية والاستبداد - وعلى إظهارها كأشبه بغير من الروح الإنسانية حتى وإن كانت تنبئ بجميع الظروف التي تخلفها الإنسانية - معها كانت هدامة ؟ وخاتمة - إما هي لغة الظواهر ليس إلا - إذ إنه من المحال حل الآلات التي يصنعها الإنسان أن تفصل نفسها عن حياة الجنس البشري - ويصبح ما كيان مستقل خارج الإنسانية - يتخذ شكل قيرد جامدة نصب الإنسانية في قلبها الحديدي - والشاعر الذي يكشف عن الروابط بين الإنسانية وبين ما يحمله من دموع مادية في كل جبل - فينمذ بصيرته من مجموعة العقول الفردية التي هي عيب هذا العصر المائل للبعد - إنما هو أكثر الشعراء قرباً للحياة وأعظمهم شأناً<sup>(٥)</sup> - وصف - وأكثرهم شمولاً بمهمته «شاقة التمثلة في الإيماط» وكشف والاضاءة فهو - أي الشاعر - عليه بداعيته الشعرية أن يخلص من حلال اندماجه في الحياة صوراً وتصورات ثوبه متتالية كطلفات اندمغ من أجل عدم العالم القديم - حتى يفسح من حلال نظامه عالم جديد - وهذه هي المهمة الحقيقية لأي شاعر ثوري

فإذا بقى الشاعر مخدوج عدوان من خلال اندماجه الخفيف في الحياة ، من خلال تحولاته وتجسّداته وتقمّصاته خلال التجربة في مجموعها ، هذا ما نحاول أن نجيب عنه هذه الدراسة

- ٧ -

من خلال خمس فصائد هي تجربة الشاعر مخدوج عدوان في ديوانه الرابع وأنى نظارد قائلها : - بشكل الاندماج ، الفاعلية الشعرية ، فأتى بوصفها نتاجاً أولياً ، ثم فأتى بحلول الدلالات المتصجرة عن الفاعلية الشعرية بوصفها نتاجاً ، لنظام اندماجي المحوري ، المتصجر ، بقى من الاندماج المركزى والخفيف للشاعر ، كما يبدو في الشكل (١)



هذا الاندماج الذي هو جوهر التجربة ، والذي يمثل في خمس حركات درامية تتجسّد بها أهمها كما يلي

#### ١. الحركة الأولى

قصيدة الحسارة - ١٠ مقاطع - الوحدة الإيقاعية - فاعلي - غير المتدارك - ابتداء من المقطع السادس من القصيدة بتغير - الألف - الصوت - حتى نهاية المقطع إذ يأخذ وحدة إيقاعية معاكسة هي - فاعلي - غير الزملي

وتغير الوحدة الإيقاعية أو الأنموذج الصوتي ليس لضرورة انفعالية وبكسر لضرورة تعالّة - حالة الفرح بعد حالة الحزن

#### ٢. الحركة الثانية

قصيدة أمير نظارد قائلها - ٤ مقاطع - الوحدة الإيقاعية - فاعلي - المتدارك

#### ٣. الحركة الثالثة

قصيدة هكذا نكلم الله - مقطع واحد - مزمل - نحلته ثلاثة مقاطع نثرية قصيرة - صبيح لصبره - موضوعه ، لم يكن من الممكن أن يقال شعراً - سيطرة الروح التهكية عليها ، في حين أن به لفصيدة درامية - علمية - الوحدة الإيقاعية - معاكسة - غير الكامل

#### الحركة الرابعة

قصيدة - حتى آخر الصداك - الوحدة الإيقاعية - موزون - متعارف

#### الحركة الخامسة

قصيدة - صوب يثقه الخمر - الوحدة الإيقاعية - فاعلي - متدارك

هذه الـ ٥ الفصائد - ليست الصورة - خلال التجربة - بنية مقصودة كما هو واضح - شديدة الاتصاف بالموضوع - سري - ولا يأتى بصورة منطقية داخل به الموضوع - إنما لا يبدو بأي حال رحرطاً مقصوداً إلى الشكل - إنما حاسه حبابه كثر - التجربة في محملها

الشاعر يتركب من كلوت ومقاطع لها طابع ، إذا تحكمت موازيتها رددت تبعاً بحس به السمع ، والبصر ، والفراغ ،<sup>(١)</sup>

أليس الشاعر هو الشبكة الدعية التي تتركب من أبعاد متعادلة على غرار القصة الدعية التي اختارها الفنان الإغريقي عند بحثه - تمثال - فيثوس ، إلهة الخيال - قصة ذات وسط وحرفين ،<sup>(٢)</sup>

وهي بنية إيقاعية متطورة خلال هذه التجربة بالقياس إلى تجارب الأخرى في ديوانه الثلاثة السابقة ،

#### ١ - فلوحة الأبدى المصبة

- اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٧٠

#### ٢ - المدماء تدق للموت

- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ١٩٨٠ طبعة ثانية

#### ٣ - يا قهرملك فانظر

- اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٧٧

هذه السلطة الصوتية خلال القصائد الخمس تطرح ثنائية العلاقة بين الفرد - الشاعر/المتخاطب - جماعة الشاعر وهي علاقة تواصل/انقسام ، هذه العلاقة التي دفعت الشاعر إلى أن يصرخ غاصبا وحزينا في مقدمة ديوانه ، وتلوحة الأبدى المصبة

وما زالوا متكويين وكلماً - ما زالوا حشوة كاذبة أم يا مصيبي الراقعة أنت التي تحلفين كل يوم دجالاً وديكتاتوراً وتاجراً - إبطي مرة واحدة - ديكتاتوراً لأجمع من هذا الزكام ألف فارس أسرى اليافق فزيد أحقاد الفرسان وأقول لهم قاتلوا واصنعوا أمه نية ، ص ١٣

لو أنني أستطيع التصرف فلفظك في أحجامهم لعلتك أرقهم الذي لا يهدأ - إنني لأرحل معك كل

كلمة مرة عدت إلى نيت في الشعر كان أهل يتفروسي بقلق رواوا اصتواز غسألوى بينهم

- خير ؟ ماذا حدث ؟

كنت سقطت القبطرة

كادوا يصيحون وهم يفلولون في هذا حدث مد عامي ص ١٦

لذا كان أمراً طبعياً أن يأتى حديثه إلى لومه في قصيدة لحارة مصيبة الأمر ، وعمل الأمر هنا هو الوحدة النعوية الأساسية في حديثه خلال حلوه وتجسّده في ثنائية - التواصل/الانقسام -

#### ١ - زغردوا للعروس

لتي اكتشفت في الرياحين وجه الصبا

زغردوا

واصطلخوا

إلى حيث طاح أريج الزراب

ورفوا صاعجها

للريح الذي يعزها ص ١٣

...

#### ٢ - زغردوا واصطلخوا وليدا

لمحزون الأمومة أفلل من جندل ص ١٣

...

#### ٣ - لا تصعلوها

ثلاثا تخلي الضوم التي راودها ص ١٣ ، ١٤

...

#### ٤ - إنها مفعلة ..

فلتوقفوا هذا الصراخ ص ١٦

...

#### ٥ - ستنى إيهلوا

إصعوا من حوها ص ١٦

...

#### ٦ - أنظروا

كيف جاءت عروق في الزهر غرسة

أوقفوا لظردات ،

اصعوا

إن أمي تزغرد فينا دعاء

هي الأرض نجيل

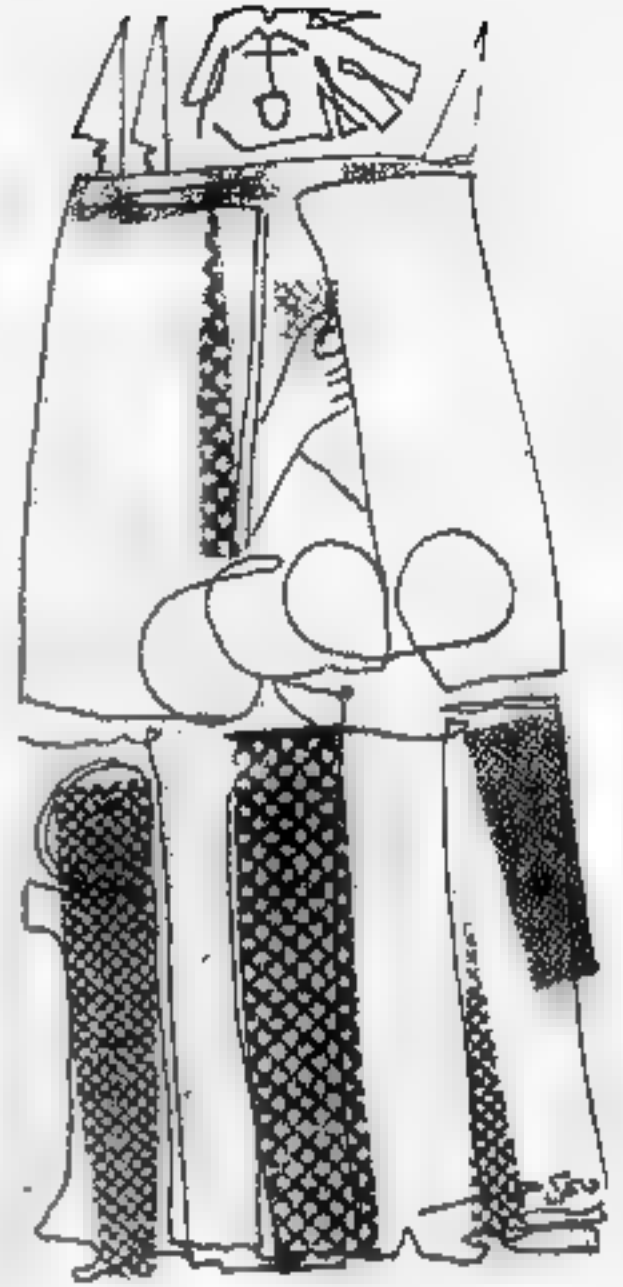
ووالحصب يقبل

والأغصان الآية تبس

من رصير وثنت

ثم جدلت لحاسب

هدي قيامها



المطر الآن يشرب شمساً

هيمو . استلحموا هواء

تبارط هذا الصباح

فأني تظن

ونبسم

فوس لرح ص ٢٩

• • •

ب هذه القصيدة من خلال تجسدها الدرامي . لا يطرح على المستوى البراني (السطحي) أية دلالة فيما تطرح على المستوى الخواي (المعيق) - النحوي - حول الأم . من محضه تم تفضيل لتجاسد محضه بأكمده . بعض وتنحدر حول فاعله نحوي في الوجود والذمة بما الوجود على صعيد التفكير والذمة على مستوى التواصل الغير - وعلى مستوى آخر هو المستوى الدلالي والعرفي والصوري وتلك الصورة الشعرية الخفية دوراً هاماً في توصيل عمق الشعر على مستوى السات السوي كنه . حيث يظل السات الداعل الأول في التحليل المعنى بصورة . والصورة في مدح - عدو - سحر - موقف السعري دحل بيه قصيده تدهش يرتبط طيكة على اوساط حداث معهم موقف اشعري كنه . ومعهم التجربة الإنسانية مكتمله في القصيدة .

إن عنوان يتضمن صورة ناصعة كما حدث في قصيدة « هكذا تكلم التل » حيث يمر صورة « التل » التي تعلم الذي أصبح فلا وهي صورة حد مأساة « تل الزعر الفلسطيني » وقد وردت أكثر من سبع مرات في القصيدة . سب حد المقنع للشعوب بجراح من الدلالات المهم

« أنا فقرة

ومع جراحات مكابرة

تودم في دمي هي

أنا لهم للتل

في روائح رعت في الوعر هرقى

وفي دمع واضحة وقبلة

وفي قلب يجسني أنه من أعين الحساد

إني لأم هنا مفتحة

على أصرار هذا العهد

أبني شاهداً وحدي على تلك المخرجة

جبل نظام في التلال

وفي شرايين الخافين للهجوم

ولأغاريه التي انقضت

ليلاً في تاعنها المعارنة

للرصاصات التي تكن للبرق التل

تكني طعنا روائية حتى يلاق الموت

تكني كتي كموهنة عن الأم المرحمة . ص ٤٨

• • •

إن الشاعر هذا الفرد الفرد - المسمى القصير - الذي تناوبه الطغاة وسلبوه للتحابة ثم خلقوه في حواشيهم لمرتبعة ومعهم جراحات مكابرة في الوجود العربي المعاصرة . قد توحد بالكون والأشياء وبين هذا التوحد وتؤكد في المصاحبات القوية التي تتكون بها الصورة أو تفتقر بها

١ - أنا لهم للتل ص ٤٨

مبتداً - خبير مرفوع - حصة

٢ - إني لهم للتل ص ٤٩

توكيد ونصب - خبير مرفوع - حصة

٣ - إني لهم للتل ص ٥١

توكيد ونصب - خبير مرفوع - حصة

٤ - أنا البدان ص ٥٦

مبتداً - خبير مرفوع

٥ - إني التل للتل ص ٥٩

توكيد ونصب - خبير مرفوع - حصة

٦ - إني فليس وفقدوس ص ٦١

توكيد ونصب - خبير مرفوع - حصة

٧ - أنا لهم للتل ص ٤٢

مبتداً - خبير مرفوع - حصة

٨ - إني يوسف العربي ص ٦٣

مبتداً - خبير مرفوع - حصة

٩ - أنا القمح الذي كنا ص ٦٣

مبتداً - خبير مرفوع - حصة الموصول

ويبدو هذا التوحد - على المستوى الدلالي - في إلغاء التواصل العنيفة بين العناصر المشهورة . استعارة على الصورة . وتدعيم بأسلوب التي تؤكد اتحاد الشاعر بالشيء . عندما يصبح « هما متلا » و« جيد » . و« تلا متلا » . و« جيد » . و« جيد » . وتدعيم هذا التوحد بالتكرار النحوي لصيغة الجملة التلاصقية التي تشكل صرة . أهم لتل . أو تتحدون معها . إن حد النحوي الأبناء القصص - عبر سبع صور - بتكاف في بؤره رئيسية هي هم القصيدة التي شاهد رمس الفلسطيني . نحوي في سائل نحوي - في النهاية - إلى كائن بعض يصنع جسم كل حد نعت والفهر القسيمي غيب في موت

« أنا القمح الذي كنا

سائل العريقة ترمي للريح كالقنق

وتنفض

تنطوي تحت الغراب كإها موت

فتنفر

والسائل في عراقها

تحول كل مقبرة كإها

موت تنفض دون صوت

رما غمست إلى بكلمة

أو طلقه ص ٦٣ ٦٤

وي حفظ منور مع صور القصيدة سبع ثلاثة  
مما يصح بثريه كتحسين سحلي على ما حدث في هذا  
الرمز القسطنطيني

يكن المقامع النثرية تأنيده طابعا نمسا بلاعا يقوم  
على معرفة حادة تدعم التصاد بين عالم الموت الذي  
تخلق حياة في «الهم القتل» و«الثل الخاتل» وعالم  
الموت المادي وموت التجارى . ولذلك تبدو المقامع  
النثرية وكأنها المقابل المناقض للمقامع الموروثة  
وقد كانت الاسماء تركزة توحد الشاعر مع  
الكائنات (الأرض - الأم - العروس) التي تتحرك  
مها الحياة في المقامع الموروثة لأن التثليل البلاغى  
يؤكد انفصال الشاعر عن عالم الموت التجارى  
ويصبح المقابل بين الموروثة والتثليل بمكس نفس  
موقف . فبعكس بالثاني - انتماء الشاعر وهويته  
ويكنى بيزد المقطع الأول والثالث من هذه المقامع  
سرية

#### المقطع الأول

«بحسب به وبمجه .. ألقى دمى بحجر كبير على  
وجه صاحبه نكي بطرد صه دبية - ويثرون بحصم  
إن الذب» ثم يز دبية هل وجه صاحبه . لكنه رأى  
وجه صاحبه حيداً .. وهول المقطع الثالث الذى  
يسمى القصيدة من ٦١

«أوصى مؤتمر نهموى العرب بصورته النجوى إلى  
الكلمات القصيرة من قبل اللهاق بالمعصر وحضاربه  
وبناء عليه تقرر تحميم «عسطين» نكي سهل عطفها  
والتحصيص بها فأعد الصبارة العرب نصفاً الأول  
بشطر به الحركة التجارية . وأخذ ويراء السباحة  
العرب نصفها الثاني فهو منه مغيرة نموذجية كتب على  
بابها بالبرون  
عائدون»

إن هذه الحركات النثرية الثلاث تتصام لتشكل  
صدمة وعلامة من العلامات النثرية في القصيدة .  
وعلى علامة ذات مستوى خاص ، تنسج لرؤية  
الشاعر بتوحيد المعنى المعاصر

يخلص من هذا كله لنعود إلى محاولة إحصاء  
عنايد الصور الشعرية تصاعدياً في تجربة الاندماج  
هذه

واشده وهناك نوهان أساسيان من الصائد - أما  
أولها فيقوم على تكرار نفس الصورة في ثانيا العمل  
كله . وأما ثانياً فيقوم على تكرار مجموعة من الصور  
مختلطة معاً في ثانيا العمل . فإذا تكررت نفس  
«صورة» في سياقات مختلفة . فإياها - نظرياً - تعصى  
إلى ربط هذه السياقات معاً ، بطريقة لها دلالتها  
وإذا تكررت صور مختلفة معاً لرات متعددة ، فإن  
ذكر أى واحدة منها يعصى بالضرورة - إلى أن  
يستلخى الذهني باقى الصور .<sup>(١)</sup>

ومن الواضح أن أهم الصور من حيث التكرار -  
في هذا الديوان - هي صورة الأرض التي تربط  
بأنوحد انشأوى الذى يلج على الشاعر . وهذا تبرز  
صورة الأرض - الأم - واصحه وصوحا لاقت .  
لكنها الأم المقتولة التي تطارد قاتنها . والتي تبسط  
دمائها على القصاصد مثلاً تحتل عنوان الديوان . لكن  
سوى صورة الأرض - الأم يحمل نوتراً دلالياً . بين  
موت الأرض وحياتها . وبين الدم الذى يصبح قتلا  
وعتاً ، ما بين المهر والتكرار

«أنى تطارد قاتلها -

لا تأنم

وتسحقى كبرياء

بيني بالموم وتسحقى

صار لأرى لقزا

فلا يروى العطش الكريلائي

لا يمكن بالدماء للذهيل

أسأفا في الصباح

هل القتل كفر؟

أم أدم مهر؟

• • •

إن الأرض - الأم - تظل متوترة في الصورة  
السابقة ، يؤجج عطشها الغضب . وينبث من  
لهاضى ذكريات لا تفارق السياق ، كهذا العطش  
الكريلائي الذى يتصت دماء الحصى في الصورة  
ولذلك تتحول هذه الأرض - الأم إلى دم لا يفارق  
عه الأرض . إلى دم يجلده ويدهسه

«في لى دم أنى يلج

وبلى أسأفا أن يصبح أدم ماء»

• • •

إن هذه النساء تظل غير مفارقة لشعر مخدوح  
عنوان وتمتد من ديوانه «النساء بندق النواهد» .  
لتحتل مساحة كبيرة تتصل بالأرض - الأم . وعندما  
تختل الدماء من صورة الأرض - الأم تظل الأرض  
واحدة . وحوم الموت . فيقرر المروء بالطلاق  
والأضرحة . ويقود المروء دلالياً إلى الليل  
والظلمة . فيعصى إلى التوحد والموت الموقت . ولعل  
أوضح صور هذا التوحد والموت الموقت ما تحمله  
قصيدة «صوت يلقه الحزن»

«كان الحزن طويلاً القامة

ظل الحزن يجم في الحجرة

والثوب وحيداً

كتلة صمت

راح صديق يستزل في الأحزان  
ويلمس هذا الزمن المكروث  
لأن الوطن يُفَقِّ  
حتى يدهلك لقطع جلودك  
قلَّ صديق يتحدث حتى تعبه السكر  
فأفوتت جناختي المكسورين  
لراحت أطراق  
فَهَلَلْتُ على المقعد  
عيناى مفتحات  
وكفأى مهدلتان .

• • •

وفي هذه القصيدة تكتمل تجربة الاندماج بالعرف  
الألم على ثنائية الحزن/الوطن . والأرض/الأم .  
ولكنه حزن لا يتحول إلى بأس ودين بسبب ما فيه  
من حمود وقوى كامنة مستعدة للانفجار في أى لحظة  
لكن لحظة الانفجار لن تكتمل إلا عندما تقوم ليامة  
الوطن الذى سلخوه عنوة وعناءً حينئذ يتحول الزمن  
ويتحول الوطن بالضرورة ويتحول الحزن إلى فرح  
عظيم وثلاث رؤيا لا تفارق المنظور القومى  
الاشتراكي - الذى يحكم شعر الشاعر . ولعلها هي  
استثارة من شيوخ روح الحلم في ابتعاث الأرض  
«سيرة» في لأرض الواقع

#### المراجع

- (١) على نفا د قاتلها - سنوات عسطين ثور - يونيو  
١٩٧٧ م
- (٢) النبوية للدراسة الشعر المعرى - عبد الله راسع -  
التيار - المعري والنبوى - سحلي السحلي  
وشافه من ٧
- (٣) «أنا» - من ٧
- (٤) خليل نهموى نبوى لقصيدة انسى - د . جهان من  
النسخ - الأدب العدد ١١ - ١٩٧٧ من ٢٨
- (٥) نعام والشاعر - ميسر سيد - د . راجه د . مصطفى  
نبوى مكند لأشعر قصيدة مدون - د . بع  
إحمد من ٧١
- (٦) في الأم - وخضر - د . أحمد سميد المدرد من محمد  
نقمر - العدد الخامس - من ١٧٧
- (٧) أحمد السابو من ٧٧
- (٨) حبس حقد - والسحلي - د . عامر سويد في  
سحر - د . كين ابو داب - د . عمر بن عبد المولى  
١٩٧٤ من ٣
- (٩) أحمد السابو من ٣
- (١٠) نعام د . عبيد - بورجان طريشان - نعام د . راجه  
د . حابس عسمر - الأدب المعاصر -  
العدد ١٦ - ١٩٧٦ من ١٨

# الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل

عبد العزيز المقالح

الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل - الصادر  
عن دار العودة - بيروت ١٩٧٨ - هو المجلد  
السادس للشاعر عبدالعزير المقالح ، الذي صدرت -  
من قبل خمس مجموعات شعرية - لابد من صنفاء -  
حازت شكلك - رسالة إلى سيف من ذي يرد - هوانش  
تامة على معرفة ابن رريق ابعداى - عودة وصاح  
البحر

والشاعر عبدالعزير المقالح يعد في طليعة شعراء  
من المعاصرين ومن الترواة اجمية الثرية للشعر العربي  
المعاصر وهو كما يتضح من أسماء مجموعات الشعرية  
مهموه بقضايا وطنية يتحد من حرافته وتاريخ  
سائه وشحوحه التراثية أقامه بعكس بشاعرية مدونة  
الشاعر والثرية المعركة

يضم المجلد ست عشرة قصيدة - ما ان مشرع  
في مرادى حتى نطل على بوجهه الدمى فصبه  
( الثورة ) التي يتباهى الشاعر .. نخرج علينا أحياناً في  
علائل الخلق ( قصيدة ) قراءة في كتاب عبدال  
البحر ( المصنف ) من ( ٩١ )

ظهراً فكيف اليوم على غمدك  
بانت كل لورد المجر وسيف السجان  
أفقت أحجار الزمان  
لكن على بظان القيد  
أنفطه صوت الطالع من حاصرة - الأحلام  
من أرملة الليل - العربة  
من عصر الأشواق - الثورة  
الميلاد - ظول الأعشاب - تحقق  
الميلاد - ظول المرفة الثار - تحقق

منظر امرأة عاكسة بالبرق  
نحملك بين فهود الشفق الأحمر

ونخرج ( الثورة ) أحياناً في قطاع الرقص  
والتمريض ودعوة الكلمات - الرياح إلى أو نأخذ  
دورها اتحاد المشى بعداً عن التلم والتسبيح  
( صيد ) دعوى أس الحين إلى مدسة الشعراء  
من ( ٧٩ )

يا هذا الشجر التات في اودية القلب  
فصيك هي  
فتفتح بالكلمات جدار السجر

يا أيها الشعراء الملوك  
أخرجوا من مكاتبكم  
تفسر الكلمات إذا لم تكن من دم القلب  
طالعة  
ونحوت العصافير في ظلها - ويموت الشجر

حين كانت محاربا من عطور

وكان الذي هوذا / يول علينا  
ونحن نقول اسفنا  
فأخرجوا من مكاتبكم  
المناف الطريق إلى الشعر  
والسجر بأفدة للتواصل

والموت في الشعب لورع ما يكتب الشعراء  
يكون النجوى به الشعر النجوى بعد صريع  
الثورة دحر وحده موكب قصيدة الكتابة  
لمعرب من ( ٥٥ )

يا آله الرعب الموت  
لن نواجه فوق النار الخطوط  
ستظل خيوط البحر تسير  
وقطار الحب يسير

من يملك قلباً يمزج في كف النار - الحزن  
لا يمزج في حارطة الموت

وتظل الدعوة إلى الثورة برقاً نارياً يوقظ جرد .  
في مواجهة المظلمة ( الذين ) إذا دخلوا قرية أفسدوا  
مائها ( قصيدة ) البحث عن الله في مدن  
الملوك - من ( ٨٨ )

أدخلوا جسد الكلمات - أركضوا في مياه  
الحروف - ولا تتركوا لفرقة بعيد احتيلة - إن العبيد  
إذا دخلوا الكلمات تحزرت الكلمات لتصبح المعاني  
دماً - والحروف حروفاً .

وتلكم شظايا الثورة وأشكالها - لكن تصبح في أنه  
سليم - سباً محمداً على حق ( التحلف ) ( و ) بقر  
( الردة ) . وهي من حمود شاعرنا - ويأتى ( البيان  
الأول للمالدي من ثورة الزنج - من ( ٩٧ )

أبقت سبي ولدت الحروب سماي ووجهي  
ولي في الحروب دقات بأحلامهم سيلون إلى  
مرقا الشمس  
عرق بأنوارها

بعد أن ذببت نار احسادهم في سجون الامام  
وتحت سياط الدخيل قضى بحبه الفجر في  
أعين ذببت :

في رموس ناسمت وجعات بيرها  
آه . لم يسوا .  
ها هي الآن أحلامهم في عصورها تلمر  
الحب ووالفوء

لقد استنحت الشاعر ( مهر الثورة ) أن يطلق في  
ديوانه ( عوده وصاح البحر )

انطلق يا مهرتنا انطلق  
يوشك أن يدهم بيل الليل الاعر  
يلينا السجر إلى السجر

□ تقديم

أحمد عنتر مصطفى

تعود عذارت ساعتنا للحطب  
بامهرتنا انطلق انطلق

وطلعت لمهره الداسة في سهوب هذا الديوان .  
وكان (اليان الاول للعائد من ثورة الزنج .  
ص ٩٧)

نشرت جراح الجاهير في رثي  
من عظام الشهيد جعلت المزمار  
فاشتعلت في عروق البهار الأغاني  
وهأنذا أكتب اللغة للشيعة

ادخلوا حتى عظمتين يا فقراء الشمال  
هنا أول الحلم . وجه المسافات يدنو .  
ويغرب النج  
في رمع العشق يخط الماء والنار . والشمس  
والأرض  
تحدد الكائنات . تكون فصول التحل  
وبأق . ومات الحول

إذ كانت الثورة من المهور الأول لقصائد الديوان  
فإن مشكلاته التحليل والجرى والقهر والفقر والعدل  
الاجتماعي تشكل المهور الثاني في رؤية الشاعر  
الفكري . وتتممها هذه المشكلات جادة في قصائد  
هذه المجموعة . بل إننا نجد بدوراً في دروب  
الأخرى كما في (عصيدة حواريه من العفر) من  
ديوانه الخامس (عودة وصباح البحر) ص ٧٣

يقول علي بن أبي طالب

كان الفقر في الطعام للدم  
عيا في قصر مسجود الثمرات  
بزوج عصا  
يستحب أشجار الفات  
سبق وأنا كنا بحث عنه بين الفقراء  
في ساحات الجوع المكثفة  
ها هو ذا يزرع لشجار البرس  
بيع رماد للمع  
من يربح منكم في قتل الفقر  
للبلطه - هنا - فوق موائد أصحاب المال  
في سهرات التاجر ، في حفلات الأرياء

من هذه الرؤية . ومن ذلك المنطلق . يخرج  
الشاعر تأثر مع الزنج في ديوانه الذي من أمته . بل  
يكتب سيف التأثر على بين الفصل . الذي يرحمه له  
الشاعر في هذه المطور (ص ٥٤)

على ر الفصل تأثر يمان . استطاع في أواخر  
القرن الثالث الهجري أن يؤسس في اليمن دولة الوحدة  
الوحيدة والعدل الاجتماعي وأن يرجع ويظفر  
شعار الأرض لي بطلها وقد حاول مؤرخو  
الإقطاع والإمامات أن يشوهوا تاريخ ذلك التأثر

باعت محاولاتهم بالمثل

ويكتب الشاعر سيف هذا التأثر التقديري

خدي السيف من جوعنا وأكثي  
فالكثيرة بالسيف باب إلى الخير . فائدة تأتي  
أسرارها .  
حين يمسك بالقبض الشمس محضر نار  
الكتابة

بهمر اللهب على جفنه مطراً  
والخروف - عي حده - تلالاً عاربه كدم  
القهر . طامة  
تتأمل أرغفة . وصناديق حلوى . وأغنية  
ترعى .

كل حرف لسان من ماء : حنجرة يتولد لب  
الحب إلى الفس  
يشقاق . يرفس . يختصر السحب المبحرات  
على أديم حزن  
ليضل جدياً القرى

ويثور على بين الفصل . ويكتب الشاعر سيف  
(ص ٩٩)

في لحي أبيض الأرض أنثري كعكة  
للملايين  
للطفل في لذيذا ملا لآبيه وللصغر ما للحمام  
اطلوا جوعكم عند بابي

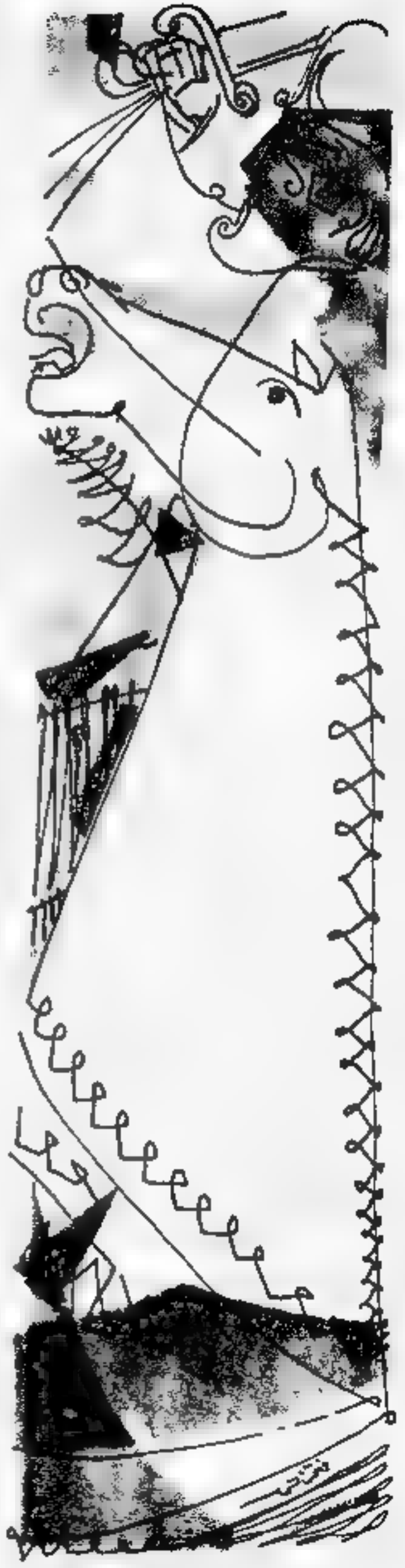
ويشاهد في فرع وحزن (ص ٩٠)

إن جنود الخليفة قد أفسدوا بين ماء  
السويات والأرض  
مستغماً صارت الأرض والشمس  
من أين يشرب أطفال عذبة الجوع ؟

ومن أجل أطفال عذبة الجوع . ولكي يهاجر  
الشاعر من زمن القتل وزمن الردة : من عصر لإنسان  
القتل (ص ٩٢ - ٩٣) . سيب يمسس ثورة  
(الكتابة سيف التأثر على بين الفصل ص ٥٣)

من الغضب امتثل سيف (جوع القرى  
واندائل)  
فرمطاً أبيض . وما أنا - ثابة - فرمطاً أعود  
تتجزي أعيى الفقراء الوفاء بوعدى  
وتسالي الأرض هدلاً لأبنائ  
فادخل في كتابي

اختار الشاعر الثوت الواقف بدلاً من الحرب  
الراعي واسطلفه لا القصة . والسيف بدلاً  
للسوء . في قصده (الاحبار ص ٥) . كان قد  
أن مدس الأرض التي تنوء بأسرو . واحسوب التي  
نسب سيحاً وعيائهم . وأزرب القادم من هويود .  
وأشرقة التسجيل والنولارات . والقهر الطبق . وأن  
يحتار الثورة والحب والنسر . وبني الأسس المناقل





واليوم المقبول . وعدم العدد ، وإن انتهى به إلى  
الشيء . وفي كات معانته وكان يحسنه الخاد  
بالوصف . ومن ثم كانت العربية محورها ثالثاً تدور حوله  
مضائق تلك المجموعة التي بين أيدينا . وإذا كان الشاعر  
في ديوانه (عودة وصباح البحر) يفتح قصيدته  
(ص ٧٥) بقوله

نحت حندي تعيش البحر  
خلف جفني تمام وتصغر البحر  
صبرت لا أعرف الفرق ما بين  
أبنا يا بلادي يكون البحر

= فإن ديوانه الذي بين أيدينا يعكس إحساساً  
حاداً بالوطن والعربة إلى ليس - وطني الشاعر -  
حسراً لوليا في هذا الديوان . كما في سابق شعره  
ويشمل هذا الحضور جغرافياً (صباح - قصر عذراء  
- مأرب - ريد - الدجيل) وثرائياً من خلال  
شعور بدينية (مارة البحر - صيف بين دي يون -  
على من الفصل - امرئ القيس - وصباح البحر) . كما  
كما نلاحظ بياض القلب والشارع التي تشبع بين  
الفصائل . وتعكس قصيدته (برقيات شوق لصباح -  
ص ١١) إحساس الشاعر المتوجع بالوطن ، وتزيده  
الدم في عربة . تأخذ القصيدة شكل البرقيات (ولو  
كانت مقاطعها أشد نكتياً ونصراً بما يتلاءم مع شكل  
العربة جذوة وإعجازاً لكان الشاعر أكثر توفيقاً)

بالقول إنك أصبحت عصفاء  
إن صرحت صارت لحدان (مأرب) مرقة  
كلما لوطنك البد في وجه جوع القرى  
أصبحت فيه أسنابا  
بهاوى . وكحرف أحجاره ثوب الفعل من  
خضرة البين

وفي قهوة التي ألقاه محروقة  
ومطاردة

صبرت لا أشرب البين  
لن أشرب ماء حتى أواك

من يا مدينة قلبي يعود البهار المهاجر  
شرب محب (الطريق) و (هيان)  
فأكل كعك التريخ  
ولعب بالورد في ليل (هيان)  
بعضنا بعد جمع المتعرب ثم التفرج

يرجع من السيج المروج بالطين . يفرق  
مصدر من ذكره الشاعر حين يكس عن الوطن  
والوطن

إن طائر الشوق يشغل من جسد الشاعر في كل  
أمية . ويرحل مفرطاً نحو صحاء . ويعود قبيل  
الصبح وفي مناره الخفي هذا التساؤل المؤرق

ف لماذا غدا (قصر عذراء) صبحا

وصلت دهاليزه محفرا ورنان للعشق .  
قبراً لأبنائك المشفقين ؟

إنه الكتاب الخريح ، الذي يحرص تساؤلاً آخر  
من القطرات فوق ندى حين غشى جنوبا  
وتبقى عظمى معلقة في صخور الشمال  
لماذا إذا انتفتحت كانت عيون القطرات نافذة  
كان صوت القملات دمعى ؟  
لماذا تنزفي  
ثم تنفسي راحة الأجناب ؟

وفي قصائد (قراءة لكف الوطن العربي ص ١٢)  
(و بيروت - الليل والرصاص ونل الزعفران ص ٦٦) و  
(دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء ص ٧٩) و  
(رباعية من مقام الدم والزعفران ص ١٠١) - في هذه  
القصائد تتجلى لفظة (الوطن) لتشكل جزءاً هاماً  
لنجم (الوطن العربي) . ويصبح (الهم البحر) عاماً  
عربياً كبيراً . وتنتزع زاوية الرؤية عند الشاعر ليقرا  
كف الوطن العربي (ص ١٢٠)

جغ للظل وأعزى للدم  
سور للقات ونحو للأفرون

طفل تلتله في فؤاد منير المصطفى القحط  
ومنازل الأطفال يجرون على حصى الحفرة  
يتشربون بهراً في جسد الجوع  
هذا وجهي . جمجمة الملح  
هذا كف العرب للكرم بالهول  
الناقص بالفقر  
للتسكع في ليل النهر

وعند رقة النساء بين النامة والقدس - ص  
صباح والليل (ص ٨٠)

باعيون لها بين صحاء والقدس .  
بين النامة والليل .  
رأس الحصى بلا ماء

والديوان يعكس ثقافة الشاعر العربية الصوفية  
ولا نلاحظ فيه أية إشارة أو إشارة إلى التراث الأدبي  
الإسلامي . بكل الرموز والشعور العربية الملامح  
والناريخ (رأس الحصى - صيف بين دي يون - نور  
الزيج - النسي - حولة - عارة البحر - وصباح  
البحر) . ومرد فيه إلا لفظة (بيوتوب) التي وردت  
في إحدى القصائد

وباستثناء قصائد ثلاث هي (البيان الأول للعائد  
من ثورة الزيج) و (الكتابة بسيف التاجر - على من  
الفصل) و (محولات شاعر يمان) - باستثناء هذه  
القصائد التي تمتع بحضور عميق . وتعد خاص ، يرى  
أن القصائد الباقية في الديوان يمكن قراءتها متصلة

كقصيدة واحدة ، (وهي سمة لاحظها قلاً في ديوان  
الشاعر السابق على هذه المجموعة عودة وصباح  
البحر) . وربما ساعد على تنامي هذا الإحساس أن  
يشاع بحر الشدايق بعمقه (عاطل) و (مصر) هو  
العائب على هذه القصائد

وبعد وُفق الشاعر توجهاً كبيراً في قصيدته (من  
محولات شاعر يمان في أزمة النار والنظر ، ص ٦٧)  
التي صير بحر أحود قصائد الديوان . نقول إن الشاعر  
في هذه القصيدة استطاع أن يحقق الكثير من خلال  
هذه المحولات . إن الوطن / الثورة شارك الشاعر  
تحولاته في رحلة الكنت حيث استمر الحديث بينها .  
عمل حين كانت محولات الوطن / الثورة - عبره -  
روضة - حولة - الخ . كانت محولات الشاعر امرئ  
القيس / وصباح البحر / المنسي / مارة البحر - إلى أن  
وصل - وقد صحبناه في تحولاته - إلى عبدالعزير  
القناص . كل ذلك و (الطريق إلى مأرب) كالتطريق إلى  
القدس) . والشاعر يحمل في رحلته تضاريس  
أحلامه ، وشجر البين والتدكارات . الشمس التي حلم  
بها (لم تفلح في التمام طويلاً) . ويبيح الحروف  
للليل ، ويررعه (الحب عشياً عن كل عارطة .  
وعصافير عاشقة لا تكف عن البرق)

وتطول رحلة الشاعر .. وتطول .. وتتظم النساء  
هكذا من الجبر الدامي . ويكون المسرح مبتدأ من  
البحر إلى الجزيرة إلى الشام إلى مصر إلى الأندلس  
الروح التاريخي التاريخ ، وتكون القصيدة التي أحس  
الشاعر التضحي فيها ، حيث انتل بدكاء من نتاج  
الشعراء الذين تفتح ملامحهم كادج جيدة من  
أشعارهم . ثمرت القصيدة ، وكانت روافد جياشه  
بالقصود اللامع الموسي

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أنه إذا كان الملح  
المكرب هو أول ما بظالمنا في لقصائد الديوان فإنه  
بشكل القوية الأول (للعملة الشعرية) ، حيث يكون  
لوجه الآخر طسحاً فنياً هو المباشرة في التعبير . بيان  
تفريفاً ، نعرضه قضية الشاعر والنزاع الفكري الذي  
تجسج به بعيداً عن مخاضات الشكل - وخرن ور -  
الخياليات . والإعراف في تركيب الصورة حتى في  
محاولات الشاعر البسيطة لأن تأخذ القصيدة شكل  
البرقيات . أو الاحتيال على مباشرة بعرص اللوحة  
والتمثيل . أو الصوت والصدى ، في قصائد مثل  
(دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء) و (عودة في  
كتاب عذراء البحر والنظر) - تبى هذه المحاولات  
- وللشاعر شرف المحاوله - بسيطة الأمر . ويبقى شعره  
في هذا الديوان سكبياً قفراً وهذا ما يبرهنه الشاعر .  
حيث يرى الشعر جواً جامعاً يصهل . (اليرة العالیه  
في القصائد) وليس نعمة إبداعية أبقة يعني -  
الفرعون

في

# تأملات شاعر رومانسي

□ تقديم  
وليد منير

حين سأل ترستيان تزارا عن قيمة الشعر ثم أجاب بأن قيمة الشعر تكمن في حضوره الموهبي في قلب زمان العالم ومكانه . كان يرمي إلى أن الشعر في انضج صورة واصلا بما يكتسب قيمته الحقيقية من تفاعله المستمر مع الواقع الإنساني الشامل . بمسؤولته المختلفة . وعظه القومي الجماعي من خلال ضمير المبدع الفردي

وبما لا شك فيه أن تحليل البنية الثقافية في أي عمل أدبي لابد أن يفصح . في النهاية . عن جانب أو أكثر من جوانب شخصية المبدع لا بمعنى أن العمل الفني يكشف في تفاصيله عن خبايا حياة الكاتب . أو أنه يعكس رأيه وتصوره . كما يشاع أحيانا - بصورة دلالة . وإنما بمعنى أنه يعبر عن رؤية هذا الكاتب للعالم بشقها الجماعي والفردي . تلك الرؤية التي تنبعح إعادة تنظيم علاقة الإنسان بالإنسان وبالطبيعة أو الإبقاء والمحافظة على بنية العلاقات القديمة

وقد سجلت حركة الشعر العربي المعاصر في مصر وغيرها من بلاد العالم العربي بشي محاولات التجديد والحداثة . بدءا من مدرسة الديوان التي رفع لواءها الرواد الثلاثة طه حسين ومبارك طه وشكري . ومرورا بمدرسة أبوللو ومدرسة المهجر . وانتهاء بمدرسة الشعر الحر . التي واكبت التطورات التاريخية الكبرى في وطننا العربي . بأبعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية . منذ بداية الخمسينيات

ولقد مهد جيل الرواد في الخمسينيات الأرض لمرحلة الحركة الطالعة وازدهارها وبذلك وجد جيل الستينيات أن عليه أن يتجاوز ما قيل . وأن يضيف من خلال المعاداة الأصيلة ثمرة حركة الشعر العربي الحديث - إضافات جديدة على مستوى الشكل والمضمون

ومحمد إبراهيم أبو سنة هو ثالث ثلاثة تميزوا بين جيل الستينيات في مصر . وهو بالاول أمل دلقل والثاني محمد طه مظهر

وقد صدرت لأبي سنة خمسة دواوين شعرية ومبرحمتان شعريتان . وهما بين ديوانه الاول . قلبي وطارلة القرب الأرق . الذي صدر عام ١٩٦٥ وديوانه الأخير . تأملات في بيت الهجرة . الذي صدر عام ١٩٧٩ أربعة عشر عاما من المظلة الشعرية المتواصلة

والسؤال الأساسي هو هل يمثل الديوان الأخير إضافة حقيقية لحركة الشعر الحديث ؟

وهل لنا أن نقول لهم بدوره عن مرحلة أكثر تطوراً في شعر أبي سنة ؟ ذلك ما يسعى هذا المقال إلى الإجابة عنه

وسر في ديوان أبي سنة الأخير مجموعة من الخصائص العامة على استحياء الثلاثة الصر والصرق والبلاغي . ويمكن أن نقولنا هذه الخصائص في حديث المظهرين الأساسيين للرسم الشعري في ديوان وأبي سنة مظهر بدلي ومظهر مجرب

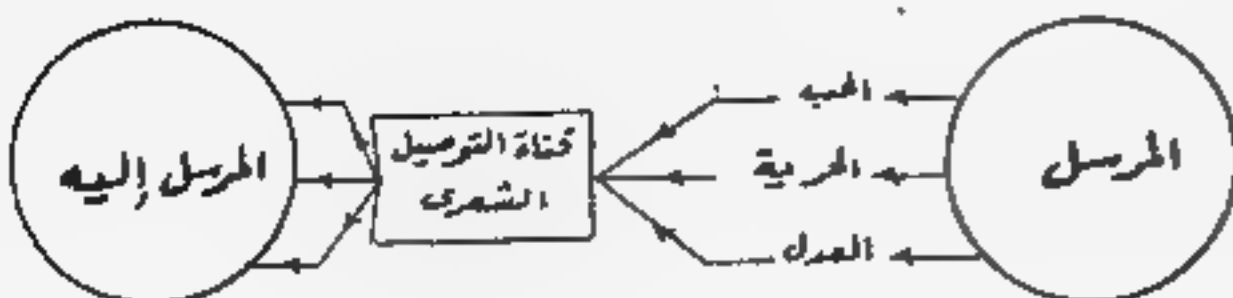
وندر الرسم الشعري عند شاعر حول ثلاثة محاور رئيسية هي

١- الحب الحرية العدل .

وعكس عنها كالأل

إن القصيدة - كما يقول الماد السيوريون - هي لغوي لإنتاج نوع من الوعي لا تثيره عنا مشهد العالم اليومية ولكل حمل حيال مدافه الخاص المتحد ومهمه التأكد من تماس الخصائص الموهبة التي تشير إلى هذا المداد

ويصعب عند تحليل الخصائص التي تحكم طبيعة العمل الفني الفصل بين جانبيه . المهر والواضي . إذ إن لكل من الشكل والمضمون نفس الطبيعة . كما أن المضمون يكتب واقعه من البنية . وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أمثلة مجموعة أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها



المناخ المرسل	الموضوع	المرسل إليه (المناخ في نفس الوقت)	الما قبل
الثامن / الثامن الثامن / الثامن	الحب الحرية العدل	الوطن - المحبوبة - الفرحون	الحقد الكراهة اليأس الخوف الكذب الصراع الذي لهجروا منه الخيالة الظلم الضعف البرهان للوهم

ويعمل المرسل في الحب لأحد هو - غير  
بعض الذي يفتقد دور الصبر عند ودو شاهد  
بعض من غير - ولكنه - يا عبد من هذا - بظل  
وعلا من - في القدرة على تفعل و لأحب  
وبدعمه هذا يوسع النفس إلى التنازل على ما يفتقر  
بهذا هو - الحائز الكارون في مقدمته مثل حدثا حبيب  
من مرسل والمرسل به - حيث خلق - في الخيال -  
و - - - - -

ويصبح من فهم هذا خروج بلادر الذي  
تفهم به هذه لادو - وهي تحسب به صفة  
بذلك من تفهم بلادر وتفتقر - يتضح من ذلك  
تفهم - حبه الذي بلادر في تفهم تدفق -  
بذلك لأحد ويعبر كسب - سبب -  
و - - - - -

ويوسع خروج لادو - الدلالة - كحرب عبيد  
تفهم بلادر على - -

وبعد هذا الحيلول مؤثرا ميدنا لشروع بعض  
الكلمات التي تغير العصر الاساسي الذي يسيطر على  
سياس العمل

وإذا احديا بين الامتياز ان أغلب هذه الكلمات

إننا نشير بتوجيهنا المختلة إلى الدور التي تملك  
لحائز - بأنه من السهل أن نأخذ أجور العلاقة  
المكسب التي تحكم - - - - -  
الدور - في فطن التجربة الرئيسية

المرسل - العائق (١)  
بذاته كلاً وأدت فاعبه الدور الذي يملك  
العائق تصالحت في الفاني لأعليه الدور الإيجابي الذي  
يملك للمرسل

### الكلمات (التي)

المناخ	عدد مرات التكرار	(عدد التكرار في النص) عدد العمل النصي (١)	عدد مرات التكرار	(عدد التكرار في النص) عدد العمل النصي (١)	عدد مرات التكرار
الحروف	١١	الحروف	٣٢	الحروف	٣٠
الحقد	٦	المرجع	٢٢	الحروف	٣٠
الكذب	٨				
الوهم	٦				
	٣١		٥٤		٣٠

ويعمل المرسل في الحب لأحد هو - غير  
بعض الذي يفتقد دور الصبر عند ودو شاهد  
بعض من غير - ولكنه - يا عبد من هذا - بظل  
وعلا من - في القدرة على تفعل و لأحب  
وبدعمه هذا يوسع النفس إلى التنازل على ما يفتقر  
بهذا هو - الحائز الكارون في مقدمته مثل حدثا حبيب  
من مرسل والمرسل به - حيث خلق - في الخيال -  
و - - - - -

والعلم - وإن كان - في ذاته - رغبة الكمال في  
بغير - لا سحاو حدود هذه الرغبة - و -  
بغير حاد - كحل - في - - - - -  
في وضع سياسي - - - - -  
بصريح - - - - -  
يوقع الموضوع بشكل محدد أو مسموع

ومن هذا على الرؤية الرومانسية المصعد على الرؤية  
حده - - - - -  
و كسب - - - - -

و في هذه - لا سحاو حدود هذه الرغبة - و -  
بغير حاد - كحل - في - - - - -

و في هذه - لا سحاو حدود هذه الرغبة - و -  
بغير حاد - كحل - في - - - - -  
و كسب - - - - -

و في هذه - لا سحاو حدود هذه الرغبة - و -  
بغير حاد - كحل - في - - - - -  
و كسب - - - - -

ول وسعنا ان نشير على مستوى الدلالة في مجموعته من النصوص القصصية التي تؤكد هذا الوضع

( + )	( - )
الفرح	الحزن
الحسنة	الشريرة
البرهان	الغش
الطمع	البخل
البر	الفساد
العدل	الظلم
الصدق	الكذب
المودة	البغضاء
الحقيقة	الافتراء
النهار	الليل
الحركة	السكون
السيف	الرحمة

ويصبح - - من خلال هذه كتابات - - الرؤية الفردية الفردية التي تعد جميع الصور الشعرية الأصيلة (حيث تألف هذه الكتابات عناصر أساسية هي) لا تفسر في هذا النوع من الرؤى الذي يعتمد على نفسه على عناصره الذاتية لتتقدم بقدر ما تسعى في التدرج الذي يمتد على عواقب الحركة ، فالحزن يمتد ليحل محله فرح اللذة ولكن المفاجأة غير المتوقعة لا تثبت أن يحل هذا الفرح في خيال غير ليحل محله الحزن من جديد

كأن الحزن يموت ، بالأولى فرح ، واحد أن ألكم .. أنجول في أعطاف مدينتكم أن يعاصر والحب على أعتاب بيوتكم المصفاة آه ماذا عذرتي بطلبي ؟

كان الأطفال شيوخا وساء مدينتكم تزيين لأوهام ورجال مدعورون يقتلون لا يدرون لماذا ؟ أو يدرون يحتفون بمرقاب كراهية خامضة للأشياء المفقودة - والأشياء الموجودة للفرح العابر واخرون الدائم (أسرار محبة لا تريد أن تخطر)

كما أن الحب يتحول إلى كراهية خامضة ليصبح للإنسان إلى حركة غير مبررة للتوابع مع أخيه الإنسان

وهذا يصبح المصمت نوعاً من النوع المصمت الذي يواصل من خلاله المفاسد مع الماضي

فهل أنت لخصمت كئي تتكلم عما يوح به الأرض لليلة الثالثة ؟

وهل ترقد الآن فوق كنوز الزمان القديم وبين يديك المفاتيح منحها للجسور الحكم

(سؤال إلى أبي المول)

كم - الليل وبين سحابة في حصة عين شهيد

كان توقيت الغروب يأتي في لحظة العشق بتوقيت الشروق (رويا شهيد)

و أصبح النقص في صمت واحد شعاع هو الحزن ليت فيه العراصف ولما منه القفولة تسمى إليه الكهولة

(البؤسة مخبوءة في اللحاء)

- حضر الخدين على يدح كانت حولة الأولى في ماء انقوى متعربة بحور من خلال التركيب والدلالة أن رؤية صوفية حلونية لا تقابل بين الأصوات بغير كما تدمج بين

وسلم هذه الرؤية الغائبة شاعرا إلى مربع من الحيرة والسؤال حول الواقع الذي يعيشه - بل يمشي في مساحته هذا الواقع / تطامه للادية المتداخلة المعقد من خلال أدب حبيب بديع ، يكمل - الكشف عن عمق وجد - واستغاف - قد تعدى للمستقل القريب أو البعيد

وبذلك ينفذ صخر عن السور لا الاستعداد ياف ياف كيف يكون الزمن القليل ؟ كيف يكون الزمن القليل ؟

(مشاهدات دامية في مدينة لا مبالية)

أو

وبين يديك المفاتيح منحها للجسور الحكم جسر يجي من ليل والنار يعرف من السؤال الطير هل سيحيي الزمان السعيد ؟ !

(سؤال إلى أبي المول)

أو

كيف سيبدأ هدى للسيرة ؟ سؤال يحلق فوق العراصف ويركب طائرة ثم يبط في الكوخ ثم يطير على ليل والصخر يسكن بين الفطوح

(البؤسة مخبوءة في اللحاء)

ولابد عند استعراض اتحاد الأسلوبية في هذا التدوين أن سرعى انصاف تكرار بعض الأخطاء

حده وسحبية شكل مدحى ؟ هذه لادد وحائف مؤلدة من - حبة حبة وتدلالة بعد يتكر سوب لاستنها - على سبيل - - كي - محاسن مره على حد سحر

القصيدة	أسلوب الاستدراج عدد مراته في القصيدة
١	١٩
٢	١
٣	٣
٤	٢
٥	-
٦	١٠
٧	٦
٨	٢
٩	٤
١٠	١
١١	-
١٢	١٦
١٣	٥
١٤	٧
١٥	-
١٦	١
١٧	-
١٨	٣
١٩	٢

وإذا كان الأسلوب كي يقول ماكس جاكوب هو لإرادة ذات تسعى إلى استخراج الخواص في برقي - غير أدوات مختارة - فإن ذلك يؤكد صحة ما ذهبنا إليه سابقاً من أن الشاعر قد وقع فريسة بالتجسس والشتت نتيجة لفصوره الواسع في إدراكه خط للمراقبة الكامن في الواقع من ناحية - وعجزه عن تصور - رؤية إنسانية تتلخص بالمعنى الخفي في هذا الواقع من ناحية أخرى

وهل سبيل تلك فإن استعمل ده لاستنها (هل) حول أربع وعشرين مره في أسلوب استنهاضي مفاده الشك أو الإنكار في بعض يمكن أن يظلمنا - من الناحية الدلالة - على مدى إضحاى الشاعر في طرح رؤية مباسكة للواقع - يصبح - حاوره والثورة حيه من خلال تمريره وقصه

كي - استعراض بعض العناصر التي بدون مرصوعا عامليا ك (عناية اليتيم) (وحلم يتلفظ بالصرخات) (واللهي وتفايح الأمير) (وامرأة وحيدة) أو موضوعا سياسيا ك (مشاهدات دامية في

مدينة لا مبابية ، و(سؤال إلى ألى القول) و(الأخوة  
الأعداء) يكشف عن غير الصحة الرومانسية المقروعة  
في عصره . وفيه شعرية في قصيدة تدور بوجه  
عنه هو قصيدة (حياة البلطج) تتحدث للعلاقة بين  
المستقر والحبيب الذي يوجهه برغبة الحبيب خيبة  
عنده الرجل نفسه

ول قصيدة (حلم بتغلي بالصرخات) تب  
علاقته على توجهه القوي

مصادره بداهة يصل إلى محابه  
ويعتبر من جرم

ول قصيدة (المهي وتلوح الأمر) يوضح - شر  
قلب الحكيم الشعبية لتقديده بشخصية المعروفة  
(معنى التقدير - الأمره عيشه - الأمر المستطاع)  
تتحدث جرمه حب وجه آخر هو

هو حفي تقدير قلب الأمره نوب لأمه  
وتنشد العاشية حين حتى العدم بعد  
ستعود عليه نياس ونظير

و في قصيدة (أمرأة وحيدة) قدوة التجربة  
شعرية حول محور واحد هو

رغبة في السعادة بظلال المهور

وتعبر عن الرؤية الرومانسية وأصبعه في

(١) المهور من عام يرجع إلى عالم الحور

(٢) الإحراج على تأكيد لشكته الدية

(٣) عدم القدرة على حاور الفصل

(٤) الإدهاش تبا خسارة السيرة

ول قصائد (مشاهدات دامية في مدينة لا  
مبابية) و(سؤال إلى ألى القول) و(الأخوة الأعداء)  
يشمل الشاعر فيه بحث عن ندبة العاصفة في لا  
حكيمه سريرة العاصف ، ولا يتسرب في قلوب الناس  
عند وناس وخوف والبعض ، وتأخذ العلاقة  
هو نائيا كما في قصيدة (سؤال إلى ألى القول)

سافر إلى نبع وخصاء

و على ذلك كما في قصيدة (مشاهدات دامية في  
مدينة لا مبابية)

ومن - مرة - شاعر - صالح الأجناس

وقد تقوم على تدخل لأصوات وتصادمها أو  
بما هي شعير أكبر قدر من القاعية الوظيفية كما في  
قصيدة (الأخوة الأعداء)

صوت الراوي  
صوت الكورس  
صوت الطفل الفلسفي  
صوت كادب  
صوت المديح  
صوت الأم الخ

ويترجم من حيرة الشاعر إلى عدم خفاء مستخدم  
في بناء القصيدة . فهو لا يثبت نفسه على البناء بل  
في واقع - استكناه من به الحكمة - فداد يقرب جرم  
العلاقات بآداه حذر لحبيب حمل من النتائج مستأ  
و العكس - فحدد - الحرف والبعض واللامبالاه  
في (الأسلحة البرية) في نقى على سياسة  
الإنسان وجعل من "روح" (جسدا ميتا يردا) لا حياة  
له

باردة حية كتب ناعى

نظرة عينيك المفاغير

لا تقدر أن تغطي قسيرا للظاعون

تبرع دماء سوداء

تجول فوق العشب المسموم

لا يسمع يفر في قلب المسموم

لا يسمع يفر في قلب المسموم

وبالطبع فإن هذه الأبيات تفسر إلا عرود نتائج  
صبيحة للدمع الحسنى وحرمان الحب العصب  
والتناقضات الإيجابية لعادة وغيرها

كما أن الصراع السياسي بإبعاده الابدولوجية  
و طبيعة التشويقية يتحول على مستوى روية المصيبة  
في صراع - كركار - في بين الأموة بعضهم البعض  
من ناحية وبين العدو الخارجى من ناحية  
آخر

لبنان لبنان

ذكرى بدء الطولان

بدء العاصفة - الحقد

حين يصير الأخوة أعداء

وتصير مياها تروى الأرواح دماء الشهداء

وتنقى هذه الرؤية الرومانسية الشاعرة إلى حرج  
من اليأس والتشكك في معنى (الزمان السعيد) الذي  
علم به العشاق والشعراء لوطهم المذهب

مهل يصدق الحانين

وحرج صوتك لتكون عاصفه من حبوب

مرو صوت الطبول القديس

صوت السكون

ويشير إلى الاستبداد الذي يكنى خلف الشكل  
الشعري للقصيدة عند أي سنة . في هذا الديوان

يوحده عدم إلى صفت بطلته الدمه بيبعه  
لاحتفاء الصرخ ينعلى على مستوى البنية العبيد  
بمصل الأدنى حيث يصح دور العائش (كما شره  
من قبل) على ما عدد من دو . ومن أهم دو  
التفاعل المرسل الذي يمثل القطب الآخر في عيشه  
الصراع . وحتى عالم المديلات التالية الدالة الذي  
يقوم على أساس من التضاد الدلالي أو سعادته  
تتجاوز

ويظهر إلى مجموعة لإجراء ب البنية في  
استخدامها الشاعر بحيث تدخل كعوامل رئيسية في  
عصر التشكيل . يصبح من السهل أن يترجم على بعض  
الخصائص الجوهرية التي غير به التعبير الشعري في  
قصائد الديوان ومن أهمها

(١) الإبقاء على دور الصورة الشعرية . باعتبارها  
خاصية اللغة الشعرية الأولى . والأجناس في  
تكوين عصر القوي لأصابع الشعرية

(٢) الاستدانة من خطاب لايداني والدلال .  
النابع من التكرار . في حفي أكبر قدر ممكن  
من القاعية الوحيية

(٣) الاعتماد على شدة الإبداعات العالية من  
تخلل المحرض على الحجاب الواسع المتصل في  
الورد والوقت والتضيق وغيرها من الوسائل  
الصوتية . كنوع من التعويض لعصر القصص

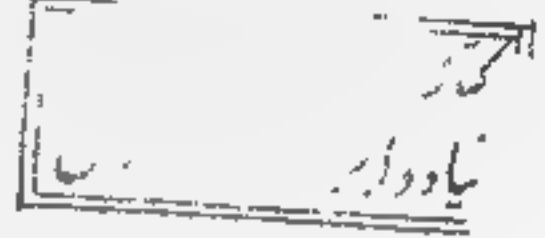
(٤) عدم الاستدانة من إمكانية التديب بين  
الخروج الاستبداد والاندوج السبيل لتحقيق  
أكبر قدر من الشاعرية والتكامل الوظيفي كما  
يقول جاكوبسون

وبناء على ما سبق يتوطد لدينا الإحساس بخروج  
الشاعر صوباً إلى استغلال الإمكانيات المختلفة لصور  
لاستبدال دون محاولة الاستدانة بالإمكانيات المقابلة  
على المستوى السبالي . وكأن الصراع المفقود بين البنية  
القصصية والبنية العالية . على مستوى الشكل .  
يقابله على مستوى الدلالة غياب قاعية الصرخ  
الدرامي بين قطبي الحدث . وهما التفاعل المرسل  
والعائق كما أشرنا في البداية

ويمكن أن نرى طريق الاستدانة بالإحصاء والتجديد  
لربما يصير الإشاء إلى الدور الرئيسي الذي تلعبه البنية  
تضامه في تحديد ملامح التجربة الشعرية بهذا الديوان  
على النحو الآتي

البحر	المقتضب	التقارب	المرحلة	الرجز	الكامل	قصيدة شعر
الوزن	فعلته	فعلول	واعدلتته	مستفعلات	مستفعلات	—
عدد القصائد	٦	٦	١	٣	٢	١

وتصبح من هذا الخلل أن ٦٣ من مجموع قصائد الديوان تعتمد على تفعيل (المندرك) والمقارب) وهما عيران بخاري - في الديوان - بإبداع واقص صمم من بين البحور الستة السبعة تركيب التي تدور حولها اغلب القصائد المكتوبة بالشعر الحر. كما أن القصائد التي تتكرر على نمط (نحر) لا تقل سوى ١٥ من مجموع قصائد الديوان بشكل عام. ومن المعروف أن هذا البحر هو



أقرب البحور الشعرية إلى الترتيب حقوت إيقاعه ويرتبط بعض المقادير به وقد حرر الأمايب في الشعر الإنشائي حيث يعد كل منها مدارا للقصيدة عن

عنه شعرية وقد حرر سحره في هذا البحر و ثلاث قصائد تلتزم به اشكال الحركة السابقة من حيث

يسيطر إلى التركيب على هذا البحر

(١) قصيدة (ماتوا الربيع ١٩)	(٢) قصيدة (امرأة ورجية)	(٣) قصيدة (المسي وتعاين الزمير)
حركة سباقية بسيطة جما.	حركة سباقية تقوم على الإنشباع المنتظم للحركة على نحو قصيدة بسيطة	حركة سباقية مركبة نسبيا وتتألف بدورها على عناصر نرمية

وبلاحد أن هذه الاشكال لا تتألف في الغالب من مشاهد مفصلة او متداخلة الاطراف حكمها في النهاية سبق واحد متكامل. ونكتب - على العكس من ذلك - تسبب في إبداعها الهيئة المعانية على شكل ترويعات متصارعة الدلالة تحكها طبيعة استبدادية خاصة كما أن التكرار بشكل ملحوظ على كل من ضمير المخاطب وصيغ التثنية من شأنه أن يبرز الوضعية الانفعالية العاطفية التي تعد صفة رئيسية من سمات الشعر العربي المعاصر المعروفة

والرغم من - جديد شعر - بعد - كما يكون دويص - جديد - كما سطحه - بانفس الشعر فإن شاعر يتعامل مع عناصر البدء الشكل التي جعل من قصيدته البحر وحدة دائرية معبئة بسند بمصر لايقع عنصر أخرى لتحقيق أكبر قدر من الشاعرية والتكثيف المعاني.

وبذلك تتحول القصيدة إلى سمة (رسالة) إلى الخروم إلى قطعة بلاغية - تتخللها من حين لآخر بعض السمات الاستعارية المصيبة كقولها:

ومرغان ما سحر كالمسلة  
لتنحون إلى عصر مديح في العيون  
أو  
آه.. إن هذا الظن الأبيض  
يقبل مرصا خفيفا  
ولكني وألمعاه  
به عيش كالسكرت  
وعابر كالسحب وسريع كالري

والصورة كما يقول ربيع ميانود ليست مجرد نتيجة لحساسية الشاعر - بل هي القصيدة نفسها وقد تم بناؤها ابتداء من الأشياء - إنها حركة الأشياء كائنات التي حاول التوحيد بين فعل الأفعال وخرقه واستقرار اختيار الدلائل

ومحور الاستعارة أو الصورة في الشعر هو عاوز لغة الدلائل إلى اللغة الإنشائية وكل ما كانت هذه صورة قادرة على إثارة الخيال ودفعه نحو مصداق

ويمكن تبين هذا العنصر في سبعة اشكال الشعرية شعرية بعد و من على البحر الذي

عنه على قدر كبير من التركيب والتعقيد - كانت أشد صافية وقدرة على تعيد مساهمات العروض الذهبية وإعطاء بعد جديد لأشكاله - بغير

ونقودنا في هذه الفقرة الأصل في قصائد الديوان إلى تعيد بعد ملائمة الصورة الشعرية - عند أي

(١) نقرأ الصورة الشعرية عند أي سنة في الغالب الأحيان هي - من من ثبات انغلاق بين العنصر السحري وعناصر الطبيعة المختلفة حيث يلعب التلميح والإسقاط لعبة خدعه دورا بارزا في عملية التعبير الشعري

(٢) بعد تكثيف البناء من زرع المقاربات والتدريج في شعر إلى سة - حيث يبرز مقدرة الشاعر الشعرية في تحقيق عدد لا يحصى من الاستدلالات بعدد متناه من الوسائل بما يكاد حتى - في المقابل - نسبة التلميح بين الصور واستشعار - كما يشر مرة أخرى إلى صيغ العصر الخليل في الرؤية الشعرية

(٣) تتم الصورة الشعرية عند أي سنة - من جانب الشدة للتوصل حيث تضاهي إلى حد كبير خاصة بعد التماسك التي تسمى بدورها قد كثيرا من الاعتراف في الإسناد الشعري

(٤) بلحا الشاعر في بعض الأحيان إلى أسلوب - البطلان الحسية - حب يتجلى في عن بعض العناصر الحسية كما يكتب الصورة الشعرية دلائل يعاتبه عنه لا يبرر ادائها على مستوى المعاني الأولى

(٥) مثل الاستعارة التلميح - كما من من حاض جمع بين الأبعاد انصوبي والتوسيع والخرقية - كذا يبرز في مجموعة الأدب التي يستغلها الشاعر في عملية التوصل الشعرية كما يضي على صورة طابعا ديناميكيا حيويا

عناصر شخصية	عناصر طبيعية
رجل	سحب
هيولى	يتابع
قلبي	ها با
صوت	فصوت
رموع	فيهم
دعاء	طير
شوق	سراج
حاجم	برق
حزن	عشقه
ذاكرة	بشر
	صخور
	شمس
	كوكب
	رياح
	سحاب
	مطر
	نجم
	سماء
	صفاء
	أشياء
	صباح
	فجر

كما تبرز عناصر أخرى بعد بعضها وسبق بين العناصر الشخصية والعناصر الطبيعية وبعد البعض الآخر من ذا طبيعة مختلفة لتصبح مع و من العناصر السابقة يوعب شبكة من العلاقات والوشح في تواليات قصورية مختلفة

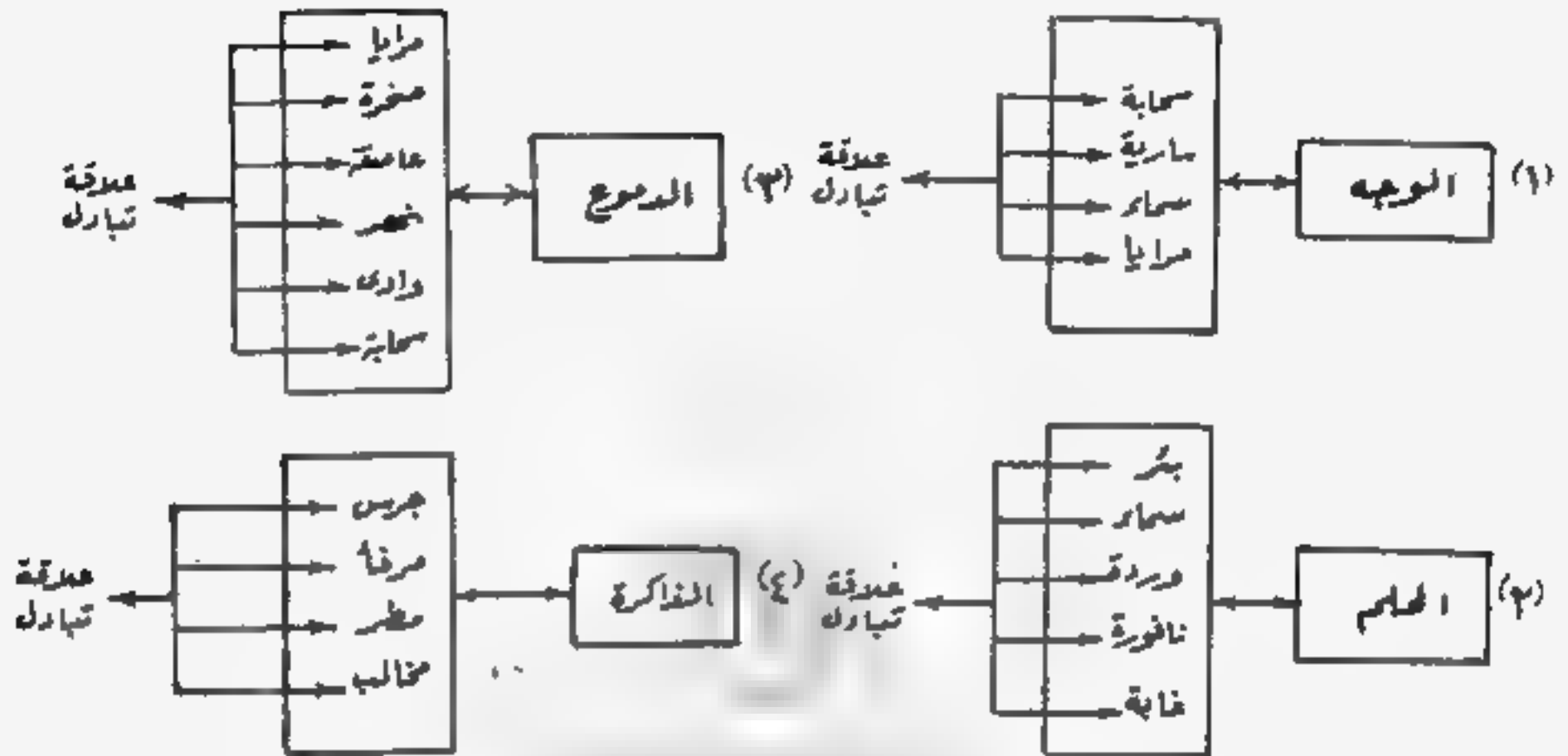


ومن هذه العناصر على سبيل المثال

أمرأيا .... إلخ

ويمكن حصر أهم أشكال التبادل التي تتم بين هذه الأنواع الثلاثة بعناصرها المختلفة على النحو الآتي

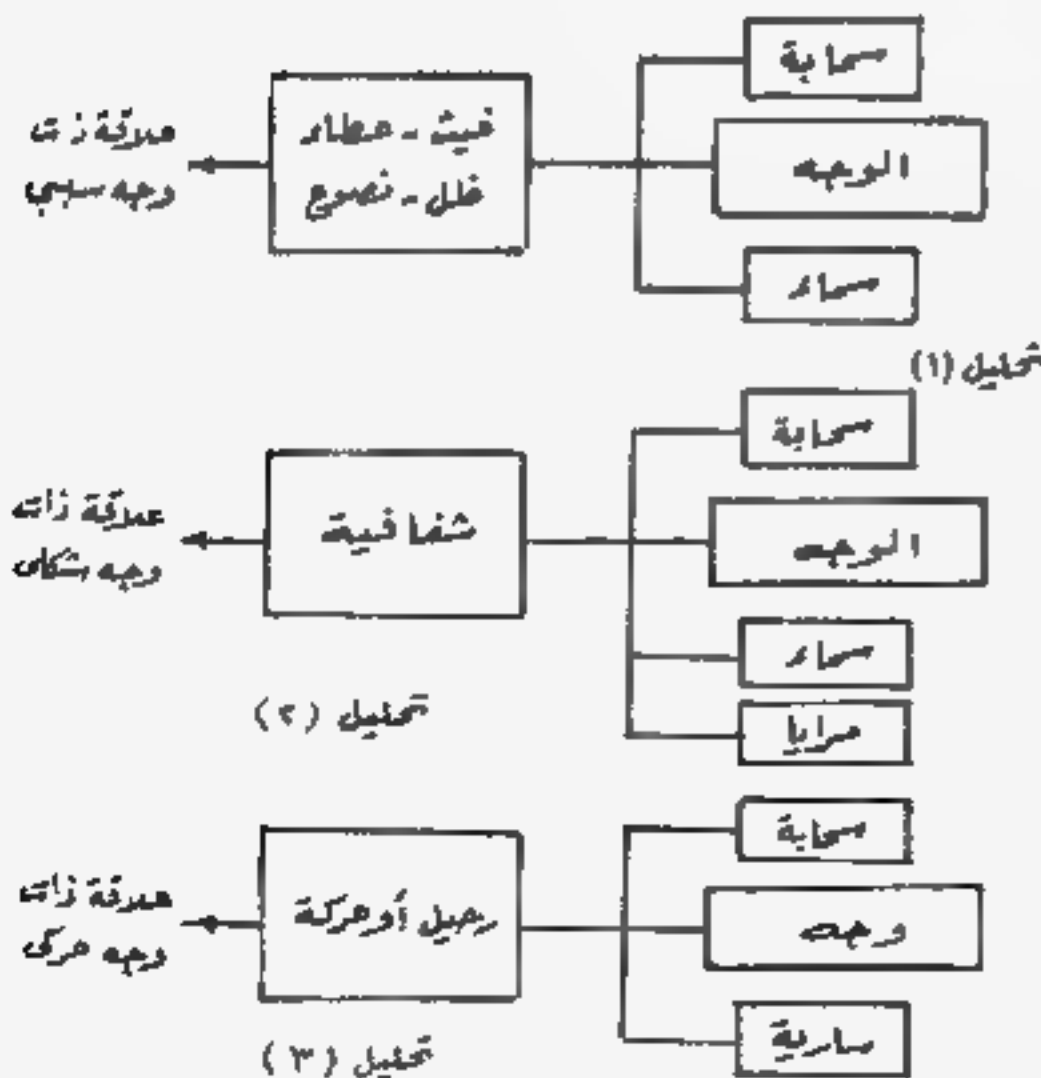
سلفية  
سارية  
عش  
مراحي



والله بعد تحليل الصور التي تنظم فيها هذه العناصر هو ضرورت التبادل المختلفة بين أطرافها بما يكشف عن نواة الدلالة في الصورة

وعادة ما يجمع الشاعر بين أشياء مختلفة، تربط بها علاقات متعددة، وعلى الباحث البصر في كشف الوحدة الداخلية الخفية بين تلك الأشياء حيث يمكن (ميكابره) صورة سحرية بوجه عام في هذه صورة العلاقات في مجال القياسي

ويمكن - وعلى سبيل المثال - تحليل الصورة سحرية التي يتوسطها عنصر أو أكثر من العناصر التي عنها شكل ١ على هذا النحو

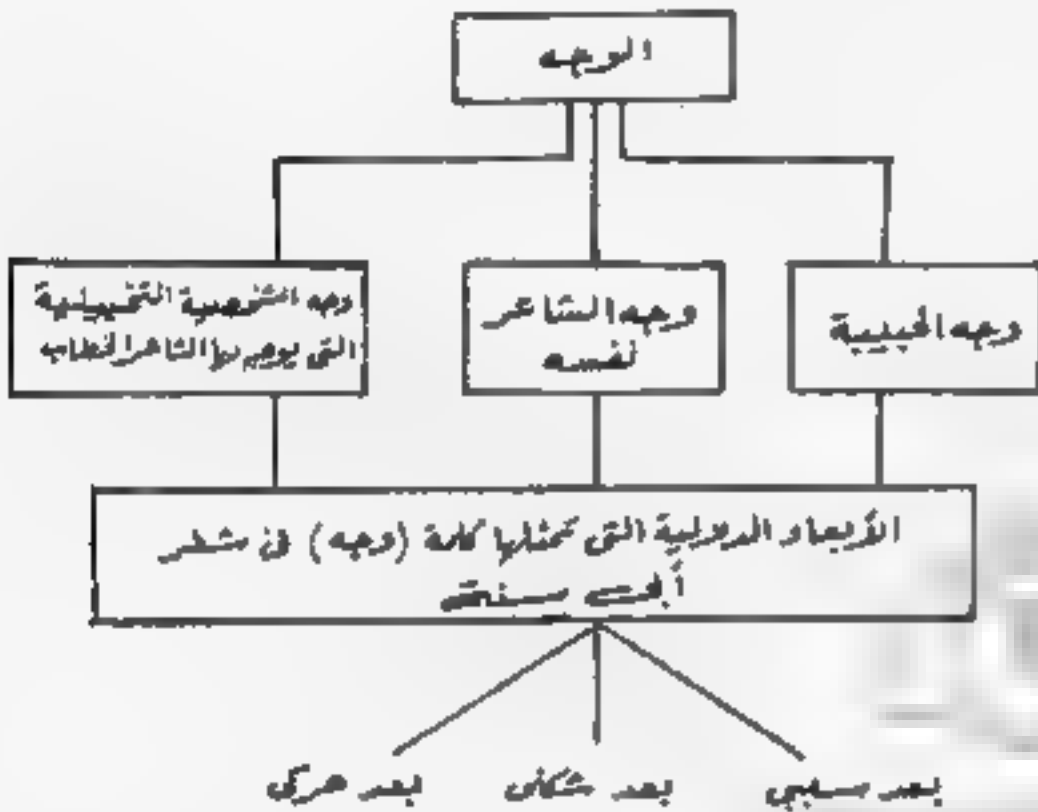


١ - هذه تحليل ثلاثي لهذه الصورة سحرية على هذا النحو: المركب غير متجانس - يوصف به من صديق لأسماءه بعض - ديان والتوزيع - عدد محدود من العناصر - تمثل على مستوى - حيث هناك نوع التشكيل في الصورة - هذه - الصورة - يعتمد على تصحيح لأحرف - لحزب أو الأور في حارة استجداد العناصر الحسية - يعتمد على عملية الإحاطة والتداعي في حثالة - استعاضة عن العناصر الحسية - أيدي في الحسية

كما ان بعد جميع الأساق الشكيلة التي ستقوم  
في عناصر بعيدا حيث يمر الصورة الشعرية نتيجة  
ترابط بين أطرافها - تسمح للباحث بتكوين مودج  
دلائل يحكم يستخرج من خلاله شرح جميع الظواهر  
تدلاله وحالية التي تدعو العمل الفني  
والمعلاقا من التحليل السابق المراد - على سبيل

مثال - موجه كنهش شخصي - بعد -  
الأخرى - يسمح حيوة صورة شعرية أصيلة مثل  
يرحل وجهك في سحب الأنهار  
أو  
ترب للوليا إلى وجهك الآن عيبه  
أو

موجه عندما رايت وجهك المرح تلالاات نجوم  
تدليبه حول الصقيع  
موجه - ملاحى من حد - محض - مكن - مكنو  
كلية ( موجه ) - ملاحى من حد - مكنو - مكنو - مكنو  
تدليبه حول الصقيع - مكنو - مكنو - مكنو



وعمل النقاد - سيموجيون - جوه - لا عدد  
بصورة على أساس - مثل جميع نوع التجارب  
حسية من صوتية وعصرية - سملي - تولد - وشكلي  
والتوقي والتشويق والتعجب مثل الصورة الشعرية  
والشكيبية كثر سملي - حركة - بعد - مثل - الصور  
الشكلية

ومن ممكن انص في حيل به الصورة شعرية  
على النحو السابق لكن مجال هذا المقال لا يسمح لمزيد  
من الإضافة

وإذا كان التحليل الثاني للشعر يعتمد على التفسير -  
يرجع من الشكل - شكل الصوت - وشكل المعنى  
(العلاقة الشعرية كما يقول دي مورير جيه - من حاد  
أصوره صوتية هي الدلالة - سملي - وهي هي  
«الدلول» - بعد - يصبح من الأصل - بعد - شرح  
وتحليل منه التعبير الشعري في عمل ما أن شعر - على  
مستوى السيميويوتى - إلى العلاقة المتوحدة من خلال  
وعدول باعتبارها معاً - ضرورياً - لا على حد في  
فهم صيغة العمل الشعري - لا عدد - في نتائج التي  
يعمل على فتح معانيه وبنية عميقة

وتحليل وظائف - برية - حداث - عيسى - لا يثبت  
- بعض الباحثين - اكتشاف - برية - صوتية - هي  
تعمل - بصورة - ملاحى - من - حركي - (جاء  
السمي - على اشتراك العصر الصوتي في الدلالة -  
ومن ثم يصبح في إمكان تحديد هذه الظواهر صوتية  
التي تشكلها - برية - صوت - ملاحى - في قصائد  
الدور على حد - حركي

(١) تكرار بعض الأصوات أو الحروف بشكل منظم  
في مواقع متبادلة مما يؤكد الطاقة الإيحائية  
الكامنة لهذه الأصوات والحروف ، تلك التي  
تعتمد على نوع من القياس القائم بين المدلول  
والمطرق .

(٢) عدم إشباع بعض الحركات مما يستلزم الرفع  
أحياناً قبل تمام البيت أو تمام المعنى . وقد يؤدي  
بذلك (التضحية) على هذا النحو إلى إحاقه  
التواصل السمي عند المثلث مما يترك على عنصر  
الاسترسال والتدفق في هذه الصلبة

(٣) المروحة المنتظمة بين عدة وسائل إيحائية كالمد  
والترجيع والجهر والسكون حسياً يتفق مع المعنى  
والمحاكاة الأصصية للشاعر ، مما يعتبر ذا قيمة

دلالة كبيرة تلعب بالباحث إلى تحليلها وربطها  
بالدلالات المختلفة التي تساعد على أدائها

ويمكن التحليل للظاهرة الأولى بعض الأبيات أو  
الجميل الشعرية التي تأخذ شكل الخفيات في القصيدة  
الواحدة ، أو تنهى بها بعض المقاطع ، كقوله في  
قصيدة (مشاهدات دامية) :

ينحصر القرب من القديين  
ينحصر القرب من القديين  
نهر دماء سرفاء  
تجول فوق القصب المسوم  
لا يسمع نهش في القلب المصوم  
لا يسمع نهش في القلب المصوم

حيث نتخذ بين الصوت (س) والصوت (ث)  
صغيرة صوتية واحدة تحمل في باء التي الساكنة التي  
يقع عليها النبر في (التدوين - المتخيل) ، مما  
يتجارب مع إيحاء الرغبة للكلمة التي يتوق الشاعر إلى  
إشباعها على مستوى الفعل - كما نتخذ في المقابل بين  
السي والياء - وهما صوتان دوا قوه إسماع محفصة -  
صغيرة صوتية واحدة في (لا يسمع نهش) حيث  
تندمج إلى القصر بصورة مباشرة حالة اللوب أو  
السكون . وتحمل هذه الصغيرة مدورها في ولو لك

الواقعة بين الصوت (ج) ، حيث يسمع طول  
الأداء في المقطع الطويل المفعول (موم) بالتعبير من  
حاطقة الحسية المكبوتة . وتتعلق الصميرتان الصميرتان  
عن طريق الوصل بين الفعلين (تنبهر) و(تجول)  
ومن الممكن ملاحظة المروحة بين الشمس والجهر في  
حروف الكاء والماء من جانب وانهم والراء والجيم  
واللام من جانب آخر - مما يلقى في البداية بالمفارقة  
الترتلة .

ونفس الشيء في قوله  
يا لله يا هـ  
كيف يكون الزمن الخليل ١٩  
كيف يكون الزمن الخليل ١٩

فالأصوات ذات التأثير الإيقاعي الملموس تأخذ  
في البيت الأخير صورة منظومة التقديبية :

ك ك ب ي ي و  
ك ك ب ي ي و

وسيع حصر الدلالة من هذه التانية المتعارضة  
بين حروف من حروف الطلة (الياء والواو) وبين حرقى  
من حروف الصمت الأساسية (الكاف والهاء) حيث  
يشير هذا التمازج على مستوى الصوت في تعارض  
آخر على مستوى الدلالة يمكن تشمله على هذا النحو

ما حرمنا - - - - - ما نأكل  
 رغبة في مستقبل سعيد  
 نتجبه  
 نكف في كتابة القصير مثل هذا القصير

ولي لقطع الأوب من قصيدة (الإحوة الأعداء)  
 بعب صوت (الراء) دوا حواليا في الإحاء  
 بدائي إذ بعد بثابة الصوت الثوبتي الذي يركر  
 عليه دوا في الإبداع الشعري في هذا المشهد  
 لا تخرج

جاسر طفل الغصن  
 غصن من شجر الطين الأحمر  
 ولد بل الزعر  
 يحمل في عينه (رقعة أمواج البحر)  
 في العام الثالث من عمره  
 هل يعطيه سلاح الجو الإسرائيلي طول العمر ؟  
 هل يعطيه الأحلام المبراة وطناً يجد على خارطة من  
 دهر ؟  
 هل يحبه الإحوة سيك وطاماً ؟

ويقود بصوت غرور الجمهور (ز) بالشباب مع  
 لأصوات أخرى في الأبيات بشدة الإيحاءات  
 جنائية وتصويرية كما يردد - على غير ما - است -  
 من غير الطيب والسجود الذي نشق - وعلى حو خذ  
 ويهبط الانعابة المعاصية التي سبق الإشارة إليها من  
 في

من نضار كلب يسكن جبل ه قومه من  
 نصيده (أنتك لجهل بمكة الليل)  
 رئيس من الصنات الفنون مدينة  
 بقم بها الحرف والحب  
 بقم بها الموت والزعب - نرح فيها الزلازل  
 وكنت تصل لتشرق شمس الهبة في كفاء  
 ونبت في الصخر فوق الدماء  
 غصون الأخالي ويولد في القلب نور السماء

عمده إشباح نعبنة (انتدرب) في كلشي  
 (حب - الماء) من طريق البحر أو الريادة بعض  
 ضروره توقف أثناء الفراء عند هذين التكتين فداد  
 لأحزاب الإيقاع الشعري  
 (ناقل قومه في قصيدة (يوسف سامر)

لماذا يعلني احرن بين صاحبه مع نحن فوق البلاد التي -  
 وهنني  
 وهوق الزجاج الذي يتناثر من فتحة البرق ؟  
 لماذا رحمتك فوق الفؤاد - رحمت بكل الفصول التي  
 عانتني  
 لأجمل بها حذرنا لوجهك ؟

فلا بد من معرفة عند كلمة (الفرق) كنيانه محدد  
 عند البيت ثم استئناف الإيقاع الشعري من جديد في  
 البيت الذي يليه (لماذا رحمتك فوق الفؤاد) - ويبدو  
 أن الشاعر ملجأ إلى هذه الوسيلة الصوتية أحياناً عبر  
 عند حيث كان في إمكانه أن يكون مثلاً  
 وكب تحلي لشعري شمس بعد في ماء  
 من في الصخر فوق الدماء - غصن - لأعلى  
 دور - ان بصير وجهي نغص الإبداع الشعري عند كنهه  
 (لما) بشكل مفسد

وكان - نقيض أي تشابه حل في الصوت بضمه  
 - عروية - كما يرى جاكوسون - على حسب التشابه  
 و بعد التشابه في المعنى - فمن الممكن أن نقودنا هذه  
 حكمة إلى اكتشاف أزواج من العلاقات على الشعر  
 الثاني



الغالبية كغالبية بين الشعراء (حب - الزعب)  
 وكذلك الثقافة الشعرية بين الاسمين المبرزين  
 (الماء - الدماء) تدعم احتمال وجود علاقة معبرة  
 بين هذه الأزواج وبعضها البعض

كما نلاحظ في كلمة (الفرق) أوصاف تصفية  
 عسوة (الماء والراء) في نص في حد  
 لقطع من القصيدة دوا - على مستوى  
 صوتي - حب يردد الشاعر من تحو (ب)  
 والصوت (ق) تبث شحنته الانعابية الانعابية على  
 حيث سلسلة من الاحاسيس والانعجاثات

مث - ذلك عند التردد المبرر الذي يحسب  
 حرق الراء والثقاف بصورة منتظمة في قومه

#### (يفرق في ورقة الألق)

أو عند التفرع الإيماعي حرق الراء - و - في  
 قومه

#### (رؤوس الحيل الجيدة تدور)

وحرق الراء والثقاف في قوله

#### (دموع المسافر ترشده للطريق)

وبد كان متحد الباني و جامع حيل لا تخفى  
 فون من تحك ان يشبه به الشاعر الذي يحصر في -  
 معنى معر سلسله من تسكل يدور في -  
 في

ونك حيل شبكة العلاقات المعوية على  
 مستويات الثلاثة الصوتية والتركيبية ودلالية لا بد  
 أن يعنى في النهاية إلى نوع من التصيب حين بعض  
 الأدبي وإذا كان التصوير الشعري للقصيدة حبيب  
 يبع - كما يقول نوسيل جوندمان - من الدور بين  
 التعدد والراء المدعوس والوحدة في تنظيم حد  
 التعدد انماضك فإن اسم ما غير القصيدة الشعرية عند  
 في - هو حد القدر - نسي من التسلط بين تسكل  
 الواحد والأجزاء المتعددة - وذلك بسبب وجود بعض  
 عوامل التسوية في تسكل - قصيدة عند عسبة  
 لتعسل وشرح - قصيدة أو مستطع

وبد كان عند - رجع التوش على بعض  
 مسكت القصيدة عند في - سبب من أسباب  
 قرب مرجعه إلى - رؤية تعاد عند الشاعر نفسه -  
 عند روية - بد - عدد من التوبية لتوبية - وب  
 صيغة خاصة - بد - لتسير بدانية المفرجة - وكب  
 ذاتية التسلب في موحية عاء غير قابل للفهم (مذكر  
 كثرة عدد صيغ الاستفهام) - لا يسمح بالتعاضد  
 أو الفرو - ولا يمح الذات المرحبة للبقاء الداعل - و  
 لاكتفاء بالآخرين - وبست رؤية العالم - في الدور  
 لأحير لأي سنة - لجوار رؤية الدواوين سابعه  
 إنها عس الرؤية في جندورها الأساسية - وإن حاول  
 شاعر - تحيد احتواء المعنى في لفردي أو لجوار  
 منطق السبب الخالص

وقد يبرز الشاعر - في هذا المجال - بوجه حسم  
 في مجتمع إنساني أصيل - بوقد فيه شعوب (الطب  
 وحرية والعدل) - عند علمه الأكيد كما يقول

(بأن النبوة محبرة في الدماء وأن النبوة مكتوبة  
 بالجرار)

#### هوامش البحث

(١) صلاح صلي - عسبة - نسبة في اللغة لأدب  
 تدمر - مكتب التنبؤ - عسبة - د -  
 ١٩٧٨ ص ٢٣

(٢) - علامه - عسبة - في -  
 - علامه - عسبة - في -

(٣) - صلاح صلي - عسبة - نسبة في اللغة لأدب  
 - علامه - عسبة - في -  
 ١٩٨٨ ص ٣٥٧ - ٣٥٨

(٤) - مرجع - ص ٩٧

(٥) - صلاح صلي - عسبة - نسبة في اللغة لأدب  
 - علامه - عسبة - في -  
 ١٩٧٨ ص ٢٤٠

# علم الشعر

## علم اللغة

تأليف

رولف كلويغس

تقديم

نبيلة إبراهيم

علمنا خلق الإنسان ليكون له بؤره هذا الكون  
حيث تلتف الأشياء من حوله في ترجم محيط .  
وعند خلق البشر تم القدرة على التعبير حيث اللغة .  
عندئذ بدأت تتحرك الأشياء في ذهنه . أو لقل بدأ  
فكره بحرك الأشياء ليصنع منها تشكيلات لغوية يعبر  
عن مشاعره مع نفسه ومع الكون المحيط به . ولم يكن  
يدور عند الإنسان القديم أنه بهذه التشكيلات اللغوية  
يصنع ف . ذلك أن الكلمة كانت توظف توظيفا  
عمليا على نحو لم يتج له فرصة الإمعان في تعبيره  
اللغوي ل حد ذاته ولي أبعاده القرمزية

ولم يصبح تعبير الإنسان القديم فنا إلا عندما  
بهر عن رغبته الفنية بما يبد . وأصبح ينظر إليه  
ل حد ذاته بوصفه إمكانيات لغوية . امتعان بها  
الإنسان في الكشف عن المسلمات المناظية  
واختاره

وعبر الإنسان الحديث بعيد عن الإنسان القديم  
في كونه جد و الله وسيلة للتعبير المبر عن موقفه  
عيسى محدود والكون المطلق والفرق الوحيد بينها  
هو الإنسان الحديث حتى تماما أن ما يبدعه من  
جوانب لغة إنما هو من . ونحن هذا الفن ليس هو

الواقع إنه قريب من ولكنه بعيد عنه . وهو يستعين  
بلغة الواقع وأشياءه المصورة . ولكنه يشكل اللغة على  
حوه غالب . كما يكسب الأشياء معنى مختلفا وهذا  
يؤكد مرة أخرى أن التعبير الفني لا تفرد جمالياته إلا  
عندما ينزل عن الوظيفة العملية .

والشعر من أقدم الفنون القولية وقد مر الإنسان  
التقدم مرحلة أكثر تقدما كان يتركها بحسه الفني  
أن ما يعبر عنه بالشعر يغالب ما يعبر عنه بعبر الشعر  
وبما كان هذا التعبير غير الشعري مستوي لبعض  
المواضع الشعرية فقد يكون التعبير مستعلا  
للمصير المعنى أو الصورت للكلمات وقد يكون  
مستعلا بالذات وقد يكون مستعلا بالتشكيلات  
التصويرية وكل هذه العناصر الفنية في الشعر  
ومع ذلك فإن الإنسان من منذ من بين الشعر وغير  
الشعر

وما زال . وسنظل هذا الاحساس الجديد  
بالشعر قائما وليس كما كان أن يقول الشاعر انه يلف  
شعرا . بل إن الفاني كذلك لابد أن يتكلم في . ما  
يراد هو شعر حقا وليس أي شكل آخر من أشكال  
التعبير فإذا أضفنا إلى هذا أن الشعر . حلاقي  
الاحساس الأدبية الفنية الأخرى . فقد من المفروض ما

خطه قابلا للحفظ والترجيع . بل مغريا بالحفظ  
والترجيع . فإن هذا يؤكد أن للشعر مكانة لغوية  
خاصة في عالم الأدب

ومن هنا كان البحث الدائب عن مفهوم الشعر  
فديما وحديثا . ولم يكن هناك عصر من العصور لم  
يشغل فيه النقاد والفلاسفة أنفسهم بمفهوم الشعر  
وكان هذا المفهوم يتركز في معظمه إما في شكل الشعر  
وحيلولة إبداعه . أو حول عالم الشعر وعلاقته  
بالواقع . وربما لم يشغل العباد بطبيعة لغة الشعر  
بوصفها بورد حالات مختلفة مما يحار عاين الشعر  
الخيالي . وعما أن الواقع الاجتماعي . وعما ففحة  
طاقات اللغة في حد ذاتها . أو أخيرا هناك المناقش  
الذي يقرأ الشعر ويمثل عنه . كما لم يشغل النقاد  
أصناف هذا كله . بقدر ما تحدث القوم ومعد سوابق  
قضية

على أن لغة ما حرص عليه لغة شعر بورد  
بوصفها لغة الشعر من الناحية الوصفية . أو  
ببؤرة الشعر بوصفها عصب تمدد من مرحلة ما قبل  
الإبداع إلى مرحلة الإبداع . حتى تصل إلى أن  
يستعيد من خلال لغة حده على المستوى السك

ويعنى ومعنى هذا أن الشاعر الذى يعيش فى مجاز معين حكمه ظروف ناخيه واجتماعية وثقافية محدده يعيش دلياً فى حاله من الترفع والاثارة ليس مدعاه به ان العملية الشعرية حتى حكمها ابتدعه وانعمه منحه لى شعير وبالمثل فإن الذى انشأ فى مجاز حكمه ظروف باسنة واجتماعية محدده وقد يكون هذا المجال مخاضها مجال الشاعر - هذا الذى قد يشعر بكون لديه مهارة على عمل العملية الشعرية والرفع فى الانسجام فى عدها ، ومن ثم فهو يعرف من حالة النوع والاثارة التى عايشها الشاعر وبسبب هذا الاهتمام بعنصر التوصيل ، فإن ما قد الشعر يترك الكلام من علم الأدب كما يترك الكلام من علم شعر بوصفه نظاماً من الأنظمة الأدبية ، لينطلق من وصف انفس كى يصل ، من ناحية ، إلى انفس مستغرة بوصف ، وكى يصل من ناحية أخرى إلى انفس العميقة التوسعية التى يعود بها النص إلى منبع ومستقل

وربما كان من الكلام المعاد أن يذكر فى هذا مجال أن نقد لغة الشعر ، على هذا الأساس ، نشأ لى حضي الأحداث الشعرية الحديثة

وكانت الإفادة الأولى تكمن من أحداث دى سوسير فعندما يمر دى سوسير بين اللغة والكلام يعطى حى اهتمام لغة لا للكلام لأنه كان يهدف ولا إلى كشف حى البقاء فى اللغة ، وعندما أعرض اللغة نظام من العلامات حى يعبر عن الأفكار ، مثلاً يحدث بظهور علم مستقل يبحث فى فهم العلامات الشعرية وغير الشعرية خطأ فادح لأدب من بعده خطوه أخرى قوصحوا أن اللغة كنظام يجب سوى تصور دهمى ، إذ لا يتحقق هذا التصام إلا فى إطار التعبير وإذا كنا نهدف إلى إثراء لأبحاث الشعرية ، فلا بد عندئذ من فصل الرسالة الشعرية عن التشريع ، والحديث عن النظام ، والتركيب فتمم عن البناء ، أى أننا لابد أن نبحث حى التعبير فى إطار البناء

وتعد صيغة ياكسون البلورة النظرية الخاصة بالكلام ووظيفته ، وذلك عندما حدد الأطراف الثلاثة لتشامكة فى صميمه الكلام فالكلام رسالة بين مرسل ومستقبل ، ولا تتم عملية الاتصال إلا فى ثلاث حلل ثلاثة عوامل أخرى هى السرعة والوضوح والاعمال ، إن المرسل يختص بالوضعية الانعكاسية ، كما يختص المستقبل بوظيفة المعرفة ، أما الرسالة فهى حوى على الوظيفة الحركية ومن ناحية أخرى فإن السرعة التى يحتم وجودها فى مرسل ومستقبل تحمل وضوح هو نوعية لى حى مثل مجال والفصلة الوظيفة المرجعية هذه العميقة تنسج فى اليه فى مجال العلاقة بين العمل الأدبى والفائز فى سوانير يصعد ان عن القاعى وهو ماد مفرد الكتاب ٢٠ وعم يحدد ١

ولا تعد اللغة فى هذه الحالة مجرد واسطة بين القول والأشياء ، كما أنها لا تعد شكلاً للحياة ، بل هى بالأحرى عالم مستقل بذاته ، وفى هذا العالم تتحرك كل حركية لغوية فى علاقتها بالأجزاء الأخرى من ناحية ، وبحركة العمل الكلى من ناحية أخرى أى أن التعبير الأدبى تحركه دينامية داخلية تزد الحزب إلى الكلى والكل إلى الحزب

هذه النظرة العملية واللب لوظيفة اللغة فى التعبير لأدب ، وهذا الإصرار على إسراء المسعى فى العملية الشعرية لم تمنح اتفاقاً واسعاً أمام تحليل المتخصص الأدبية صاحب ، بل تحت اقبال للمعاش العلمى والفنى مما يختص بطبيعة اللغة ووظيفتها فى كل عطف أدبى ، وفى مدى الاختلاف الذى يمر بين الأحناس الأدبية بناء على طريقة التوظيف اللغوى لى كل جسم على حدة

فإذا كان العمل الأدبى ، أى كان نوعه ، يبدو أساساً حركياً أنتم وفعل ، أو فاعل وحادث ، وما يدعى إلى إشارة إلى وصف إلى ظروف رسمية ومكبأة وهو ذلك ، وإذا كان الحادث الذى لابد أن ينجم حى الشئوى الفنى بالشمولية والخصوصية هو الذى يبرز موقف الفاعل حى الشئوى الاجتماعى ، والى كوى مسبق إن الفاعل يفتقد موضوعاً جديداً يتحول إلى معنى - إذا كان هذا الإجراء الشعرى يتم على مستوى فى أى عمل أدبى ، فإننا نتساءل بعد ذلك ، ولكن ما للخصوصية الشعرية التى جعلت من الشعر فناً أدبياً محبباً ؟

ولكن يجب حى هذا السؤال لابد أن نضع نصب أعيننا الاعتبارات الأولية الآتية

أولاً ان الشعر يعد أكثر الأشكال الأدبية بعداً عن لمة الواقع أو اللغة العادية ، ويعبر آخر ان الشعر عروب من الأقرب ، ويترن هذا القرب لا يكون هناك شعر ، وتبدأ عملية المعارضة للغة العادية عندما يتصغر التنظيم النصى لمة الشعر ومن هنا تبدأ الأجزاء الأرب للشعر وهو البناء الآلة عن طريق دفع عملية الاتصال لتتأخر إلى المؤخرة ، على عكس ما يمتد اللغة العادية وهو أن تكون عملية الاتصال فى الصدرة

ثانياً يمثل إحراق البناء الآلة على حى آخر عندما حوى الكلمة من دال ومدلول مصطلح عليه فى دال ومدلول تعبير فادان للشعر

#### مأثورى فى صمت وألقى للموت

فإن التكليل الأبرواء والصمت والأخفاء والموت

مثل كل منها ، بعد عن الشعر دالة ، أى صوره صوبه ، ومدلولاً ، أى معنى مصطلحاً عليه ، ولكنها عندما تدخل فى صيغ الشعر يصبح المدلول دالة لمدلول آخر ، فإذا بالوصف بقى فى علاقته القوية مع الأبرواء ، ورد منها معاً بقاء فى علاقته حوى مع الاخفاء للموت

الشعر إذن يعنى آلياً إنهاء مصداق عندما يحل انكلاء العادى إلى صم - ثم يجعل منه لى الوقت نفسه حزمة من العلامات ذات الوحدة الدلالية ومعنى هذا أن كل قصيدة هى فى حد ذاتها وحدة سمبولوجية مستقلة بذات ، ولهذا فإنه بدول الترجمة السيمولوجى أو العلامى فى تحليل الشعر ، يظل التحليل محصوراً إما فى الإحار الشكلى الصرف ، أو أنه يحوم حوى ضيقاً أو إيديولوجياً فى البحث حى المحتوى ، أما إذا تناولنا العمل الشعرى من وجهة نظر سمبولوجية ، أى من حيث إنه يعتمد إلى خلق لمة جديدة من العلامات ، فإننا عندئذ ندرك الوجود الدلى المستقل للقصيدة ، كما أننا نستطيع أن نصنع أهديتاً على دينامية اللغة التى تتحرك بداخل النص

وهنا يعنى الشعر مع اللغة فى كروب أصلاً نظاماً من العلامات ، ولكن بينما نجد اللغة يتم بتأثير هذه القدرة ، يتم الشعر بعينيتها وبمكبأة بناء علامات جديدة ونظام جديد لها ، وكل هذا يؤكد الأساس الأول للشعر ، وهو أنه عالم مصغر من المقدر الشعرية ، وبمكس هذا المفهوم أصل معنى كلمة Poiesis فى اللغة اليونانية ، اشتقة من كلمة Poiein - أى أن يصنع

ونواقع أن الإنسان يتعلم لغة العلامات منذ صغره على مستويات مختلفة ، فهو يتعلمها عندما يتعلم اللغة حركات وجسلاً ، وهو يتعلمها على مستوى أكبر عندما يتعلم الأسلوب والبلاغة ، ثم هو يتعلمها على أعلى مستوياتها فى الشعر ، ويمكننا أن نقول إن الإنسان يتعلم العلامة الشعرية وغير الشعرية بعدد كثيره ، فهو يتعلم العلامة الشعرية أى عندما يكون الشكل أو اللغة مطامير للواقع ، فالصورة الشعرية مثلاً علامة شعرية للمظهر أو الشخص ، وبالمثل الأصوات المائمه الطبيعية ، مثل جرجر ومأماً وهو يتعلم العلامة السببية أو المرجعية أى تلك التى يكون بينها وبين موضوعها صيب ، مثل علامة لايتباح وآم ، ومع التعجب ، إلى غير ذلك وهو يتعلم العلامة الرمزية عندما يتعلم العلامات المصطلح بها على معنى محدد ، مثل رمز لإصبع بكتير حى الرق ، وعندما يعبر ان كلمة آخر مر لتحط

هذه العلامات جميعاً تنوع وخصائصها فى العمل لأدبى لى الوضوح العملي والوضوح الدلالي والوضوح التركيبى ومن أهم خواص لغة الشعرية هى مرجع من أنواع العلامات ، لأعوبة والثبة وبرمره كى

مخرج بين وظائفها العملية والدلالة والتركيبية وسواء انتمى التقاد على أن العلامة في الشعر ذات علاقة بشئ ما ، أو أن جميعها تمثل فيها في حد ذاتها . فإن العلامات عندما مجتمع بعضها إلى بعض ، لابد أن يكون لها في النهاية دلالة محددة

لأننا يوصلنا الإجراء الأول والثاني في عملية الشعر إلى الأساس الأول للشعر وهو ما يسمى بالأساس التحققي Aktualisierung والتحقق يعنى إسالة الكلمة من مجرد كونها علامة لكي تصبح شيئاً مدرك . فكلمات الانواء والصمت والاختفاء والموت التي قدمناها في المثال السابق على سبيل المثال . قد امتدت بمعناها السيميولوجي الثاني لكي تصبح أشياء مدركة

وكما نحدث بتحقيق على مستوى العلامة المفردة . كحدث يحدث على مستوى التعبير فإذا كانت اللغة ذات معيار واحد مائل الشاخر إلى الانحراف عنها . كما حدث مع الشعراء القدماء . على سبيل المثال . وكانت انحرافاتهم عن معيار لغة الشعر تتميز بسجدة نقدية أما عندما يكون لغة معياراً . فبذلك قد يتجه الشعر إلى استخدام اللغة العادية . مع إشباعها . في إطار التعبير الشعري

يقول الشاعر على سبيل المثال

كل شئ جف مات  
كل شئ مات حتى المذكريات  
الذي مات وما لم يأت مات

نحن هنا نقرب في التعبير عن اللغة العادية ولكن هذه اللغة العادية عندما تنقل إلى الشعر تتجمع معه في إطار إجراءاته ونسبه . وفي هذه الحالة يحدث إشباع للغة العادية عن طريق التكرار الصوتي الواحد . والتجمع الاستثنائي . والربط بين الكلمات ذب الأصوات والدلالات المتأصلة . وأخير عن طريق تحصيل الكلمة من الدلالة أكثر مما تحمله في اللغة العادية

الشعر إذن يرفع عن اللغة العادية معانيها الخفية عندما يشركها في المعنى إنشائيه للقصيدة فإذا مات شعر في النهاية يصعب من المشاركة الشعرية لغة جديدة عن مستوى آخر . تعرض من الرؤى إلى معنى معنى

عن . هذا لا يتم إلا من خلال تأسيس آخر للشعر . وهو ما يسمى بالأساس النطاني بين عنصرى لاحق . والربط فإذا كان عنصر الاختيار من بين الألفاظ التي تدور في فلك واحد من المعاني بظنه الصريح . وكان عنصر الربط بمثابة الصلح . فإن

أساس قانون النطاني

أن تطابق ما على الصلح العمودي بما على الصلح الأفقي . بحيث تنظم الكلمة مع ما قبلها ومع ما بعدها في الباني للمعنى والصوت . وعنت نمو العلاقات بين عناصر التركيب على المستوى الصوتي والتركيبى والسيميولوجي من خلال التكامل أو التعاضد أو التشكيل التصويري



ومن الطبيعي . بل إنه من الأحيى يمكن . أن يعرف أن وكيف تعبر اللغة المخارية . وأين تتعاهد الأصوات وتتقارب ثم ومع الطبيعي أن تتسائل عما إذا كانت الكلمة جزءاً من تشكيل تصويري محدود أم أنها ترتبط بمجموعة متشابهة من الصور . ثم ما إذا كانت الكلمة أو العبارة عملة وظائف العلامة الأيقونية والمترجمية والدلالةية فلم أنها مصدر عن أداء هذه الوظائف

وسنحاول أن نجيب عن هذه التساؤلات من خلال نموذج تطبيقي هو مقطع من قصيدة مذكرات الملك عجيب بن الحصب للشاعر صلاح عبد الصبور يقول الشاعر في مطلع القصيدة

مات الملك الفارسي  
مات الملك الصالح  
صاحت أمراء مدينتنا صيحوا صهوا  
وقبض الثمراء أمام الباب صهوا  
ولمخرجت الأيات ألقوا  
تيكى الملك الظاهر حتى في الموت  
ونجده أسماء عجلته الملك العادل  
وترواح في تيرات الصوت  
صوت حيوان  
هنا محاذات الحراء للقدماء

صوت لرحان  
لما عيس المحزون حتى تبسما  
صوت ويران  
فأنت هلال نزهة للون مشرق  
صوت أنبيال  
وكان أبوك البدر يلعب في السبا  
صوت فضائل  
وأنت كلب القاب ملك حمة

صوت بالدمعة نديان

وكان الميث الراحل اليوم قشع  
صوت فياض بالأحزان  
وكان أبوك البدر قد فاض أنها  
صوت مبسوط حتى لرب القافية الميمية  
فحيث من سبط سليل أنشأوس  
كرام سجاياهم  
وبرنة من عا  
(ما أصغر هندي القافية الميمية)  
(لن يسكت هذا الشاعر حتى يلهي حرف الميم)

نخطط للعلامات يبدأ بالاختيار الأول للكلمات الأولى التي حدثت من الشعر . مات الملك الفارسي . مات الملك الصالح . ثم يمتد نخطط لاختيار أكثر الكلمات قدرة على التحصيل المعنى والدلالة والإيقاع . فإذا بالأكفأ اختارة تنطبع تحدا مع السياق الأفقي للمعد حتى ينسج إلى الكلمات التي أعلفت المعنى وصعدته إلى البية وهي . لن يسكت هذا الشاعر حتى يلهي حرف الميم . عندئذ يصبح حرف الميم . وهو حرف الروى . علامة للمعنى الكلي الذي يجمع كل مدلولات العلامات الشعرية الأخرى التي انسابت مع سياق القصيدة منذ البداية

وعندما بدأ الشاعر يختار لغة قصيدته . وجد نفسه يستند إلى معيارين للغة . اللغة القديمة واللغة الحديثة . ونقف اللغة القديمة هنا لا بوصفها مجرد معيار لغوي . بل بمحتلها الشاعر ما هو أبعد من ذلك لقد أصبحت اللغة القديمة علامة على كل ما هو قديم بال . أصبحت علامة على تلك الأصوات الصاخبة الخوفاء الخافية من الصدق . بها الطاهر المكررة للمعنى التي لا تسمى إلا بسقوط حرف الميم من اللغة . وهكذا تمتد قافية الميم بين الأسطر لخلق لا نهاية ظاهرة الخافي ولا نهاية الصخب الأحرف

وبين أسطر المعيار القديم للمعنى الذي أشبعه الشاعر بالتكرار الصوتي . غير اللغة الحديثة . بها اللغة التي نغف معارضة للغة القديمة لا عن مستوى الواقع . لما هذا يريد الشاعر . بل عن المستوى العلامى والدلال . فيها نغف لغة الشعر القديم علامة على الصخب الأحرف . نغف لغة الشعر الحديث علامة على الصوت الخامس الذي لا يمكن أن يهوى إلى حد الصخب . وبيننا نغف لغة الشعر القديم علامة على الزحف . نغف لغة الشعر الحديث علامة على جميعه والصدق . وهكذا تتداخل أصوات اللغة بين الصخب والصمت . والزينة والصدق . حتى تأتي لغة الصوت الصخب في النهاية موحية بالامتداد . فبقطعها الصوت الخامس ما تعبير عن الحقيقة انكبة



الشاعر دون سير في إجراءات الشعر خطوة خطوة في سبيل تحقيق أسسه . فهو في المرحلة الأولى يسمع لأصوات حلف الحروف ، ثم يحس بالتشكيلات التي لم تكتمل بعد حتى إذا اكتملت التشكيلات في صورة ، يدا به في المرحلة الثالثة يعي الكلمات في حد ذاتها ويلعب على الكلمة التي يخدم ، في أقدر قدراتها ، معبد الروح ، لأن هذه الكلمة هي التي تصنع التشكيل البهل الذي يحدث بحركة الروح وبواعث هذه الحركة على المستوى الواقعي محدود وعمل مستوى لكوني انطوق ونشم هذه الخطوة بربريتها . إذ حين يشعر في الكلمة بوصفها علامة على دال ومدلول . يربط بين مدلول حزين لا يفسد عن صميمها بل يكتسب دلالة إيجابية

وتنتهي هذه الإجراءات بتحقيق الأساس الأول للشعر وهو التحقق ، أي تحقق المعنى متجسداً في شكل أشياء وشخص تمس وتكلم لغة تعبر بالثور بين الموضع والصور ، والسطحية والعمق . والحسي والمنطق

وعلى في هذا ، رداً على من يتحدثون عن علم الشعر التوليدي بتأثير نحات اللغة التوليدية والتحويلية . فعلم الشعر عند بيرغش علم تجريبي يقدم نظرية في النص الأدبي . مستهدفاً من النتائج التي توصل إليها اللغويون . وتتلخص آراء بيرغش في النقاط التالية

١ - إن اللغة المستعملة في الشعر تعد اعترافاً عن «مظاهر اللغوية» فالشعر مرتبط باللغة الطبيعية ولكنه ثانوي بالنسبة لها ومتطفل عليها

٢ - أي اعتراف من اللغة الطبيعية لابد أن ينظم في الشعر في نظام . وليست قواعد هذا النظام لغوية . ولا بعد لغوي ، فيه إلا ما يقابل الشعر التحويل . وفي هذه الحالة يكون تحييل الشعر بأدوات لغوية

٣ - بعد الشعر التوليدي نظاماً ثانياً من القواعد يربط بنظام قواعد اللغة الطبيعية ، ولهذا فإنه من الممكن اختيار قاعدة القواعد الأولى لبناء الجملة العادية في إطار النظم الشعري

على أن الحق يقال إن مثل هذه الآراء والنظريات اللغوية لم تخرج إلى حيز الاعتبار الواسع ، بل ظلت إن حد كبير في إطار النظري . الأمر الذي حدا به «جان ديت» أن يعلن أن هذه النظريات تمثل إسكالا يطمح في أن يجد له حلا مع الزمن

على أنه يرد على هؤلاء اللغويين بأن الاعتراف في الشعر لا يمكن أن يكون موزوناً للشعر التوليدي والتحويل . ذلك لأنه يصعب أن يحدد في الشعر ما ذا كانت له من صخرة عن لغة الكلام العادية وهي تعبير اللغوية أم هي امتداد الأدبية بصيغة عامة

ن ما يهم الشاعر حقاً هو أن يستغل كل التشكيلات اللغوية في كل مستوياتها ووظائفها من أجل حصيل اللغة وطبقة إشارة جديدة

وهذا فإن التجديد مرافق للشعر في جميع عصوره ، وعلى بذلك تجديد العلامة اللغوية في الاستخدام الشعري . ولا يعنى التجديد خلق علامات ومربى ومرجعية وأيقونية جديدة فحسب ، بل يعنى تغير وظائف هذه العلامات المستعملة

ولنظر كيف وظف الشاعر كلمة الدراع ، على سبيل المثال ، في القصيدة التالية تحت عنوان «كان ليلا» لفتحي سعيد

كان ليلا متفرغاً الشجور يتم الأنبياء  
مخضب الثم حيايه فخر القنداء

تحت جح من سواده

لدراع في الهواء

ودراع تنزع فتحة من صدر السماء

ودراع تفتح الريح وتجري فوق ماء

كشراع

ودراع في نجح التهجد

ودراع في نجح من عذابه

رسم الحرف بقلب الشعراء

ودراع في ذراع في ذراع

تدلى في الهواء

فردى عن جواده

مسطور قلب مصلوب النداء

فما عالت كبرياء

بعض أفلاء وأهل دماء

ذات ليل - مرجع الشجور يتم الأنبياء

ثم ننظر كيف وظفت كلمة الدراع في مثال من الشعر القديم . وهي آيات غزوى لأبي الأسود الدؤلي . يقول فيها

بليت بصاحب . إن أذن شجراً

يسزدي في مباحل فواها

وبن أبسط له في الرد فواها

يسزدي فوق فوس الفرع باها

أنت نفسي له إلا ابها

ولأن نفسي له إلا ابها

كلما جاهد أدمر ويناني

فذلك ما استطعت وما استطاعا

وقد لاحظنا الفكرة عميقة من الاستشهاد الذي وظف فيه هذه الكلمة يثابها ، ولكننا نشير إلى الاستخدام الرومانسي لما هو قريب منها مثل كلتي كك وبك . ومثال هذا

واقفا شئت على السريده

وكذلك : وأفتاح رقي بكك الظاه

وأبدا : كل كك شلها البغي لتساب إلى نظرت

فهذا الاستخدام الموع للكلية ، كمجرد مثال . يكتب لنا عن طريقه توظيفها . هي عند أبي الأسود استخدمت استخداماً مجازياً ولم تتجاوز الواقع كثيراً

وإن أدت الغرض منها . وهي في الشعر الرومانسي استخدمت في الإطار الاستعاري أو التصوري محدود . أما في الشعر الحديث فقد أطلق الشاعر العاد لاستخدامها . فإذا بالأدراع الممتدة ممثلة لكاه لأصدقاء التي أصابها الإحباط . فإذا كل ذراع سير إلى موقف يصح معي . فتوعدت إثر ذلك مرفف الصبية فيما لتكرار الكلمة في السياق الشعري . ولا يعنى هذا أن الشعر الحديث لا يستخدم الكلمة استخداماً مجازياً أو استعارياً . ولكن ما يود أن نقوله هو أن استخدام الشاعر للكلمة في إطار علامي محدود ، بعد جمعه

هل يمكننا بعد ذلك أن نتحدث عن علم الشعر التوليدي المتفرع عن الشعر التوليدي ؟ إن الأبحاث اللغوية الحديثة تعبر بدون شك عن الكشف عن مفايق الشعر . ولم يبق إلا أن يبحث عن الشاعرية في هذا الكم الهائل من الوظائف التي يؤديها الشعر في عملية الاتصال . وفي هذا يقول ديوب Dubois معارفاً كلمة رأي اللغويين : « ليست وظيفة لغة الشعر مرجعية ، وإنما تكون وظيفة اللغة مرجعية إذا لم يكن شعراً . وهذا ما يجعل لغة الشعر غير مؤهلة لأن تكون لغة اتصال . فإما أن توصل لغة الشعر الكثير أو لا توصل شيء . إن لغة الشعر لا توصل إلا نفسها . بل يمكننا أن نقول إنها توصل نفسها إلى نفسها . وهذه العملية للاتصال الداخلي في لغة الشعر هي الأساس الحقيقي لشكل الشعر . فاشعر عندما يرغم عمليات المطابقة بين الوظائف المتعددة معه ، على التفرح من مستوى إلى آخر ، يطلق الكلام على نفسه . وهذا التكوين المنطقي حل ذاته هو ما سميته شعراً »

على أن نعلب العملية الشعرية إلى حد أن تصبح وظيفة لا تتجاوز ذاتها . وهي ما يسمى عند البعض الرقعة الخيالية ، يسلب الشعر لونه . ولقد أكد لورنان أن نظام العلامات في الشعر . وظيفية أكثر للشعرية لهذا النظام . يسمى أن يعيا السؤال عن المختبر وبناء هذا المختبر . ولهذا فإنه يرد على الرئييين السابقين بقوله

١- إن الشعر ليس كأي لغة فية أخرى . بل هو كشف عن القدرة اللغوية عند الإنسان . وهي قدرته على استخدام العلامات اللغوية لترصيل لمعرفة إلى جانب التوصليل الخالي . وهذه الخاصية للشعر هي التي تسميها الخاصية الخالصة لا بدعية

٢ - هذه القدرة على طرح إمكانات مسبوقة للغة لا سببه هي التي تسمى «الإحراق» الأساسي وهو المد . لأنه كما تؤكد اسمه التي تشمل في التوصليل متعدد الخواص وتنصيح والاستخدام كخندق للفرز وأخير حين نفودج شعر

وهذا ما سمي به اصطلاح النحس الوصلي

توسيع نطاق استخدام اللغة وصرفة تحديدًا وفي  
عدد محدود سوف يقترب علم اللغة من علم الشعر  
وما يقال عن علاقته علم الشعر بعلم اللغة يقال عن  
علاقته علم الشعر بعلم العلامة ، فاعيان شعرت احداهما  
من الآخر إذا حدد علم العلامة بأحد المفهومين  
التاليين

أولاً : إن علم العلامة هو علم الفن مختلفه  
لعلامات والعلاقات المتداخلة بينها . ويست  
تعلق الشعر سوى علامات محالات مختلفة .  
وعلاقات هوية متداخلة بين هذه العلامات  
وذلك في إطار النظام الشعري بصفته الفن  
ثانياً : إن علم العلامة هو علم لقيم العلامات وشأنها  
وتحولاتها وسطها في سياق مختلف . وهو ينبغي  
أن يحل علم الفن المعاصرة في نشأتها وتحولاتها  
ومن الطبيعي أن يكون التعبير الأدبي . أما  
كان نوعه . جزءاً لا يتجزأ من هذا العلم  
وإذا حدد علم العلامة بحدود المفهومين  
فمذلك يعد علم العلامة من الشعر بعدد ما  
يعيد الشعر من علم العلامة

مثل الأمر في غارة  
بملك عراب قنجد  
وتجاً ظل جدلره  
وتكم بضجيج صفاره  
فالعالم في الخارج معزوه  
قد جن فريد  
والطقس كتيب ومليد  
والبرد شديد فتشدد

وما بود أن نقوله في نهاية المطاف هو أن هذه  
الأول التي يتألف منها الشعر ليست حاصلة شعريه .  
حق الزور والقاصه وهو من المواصفات الأساسية  
شعر . لا يمكن أن يكون هو صعب الشعريه إلا  
عندما تتنظم هيبت الكلمات بوصفها نظاماً من  
العلامات الأبوية واللب والرمز . بحيث تؤدي  
وظائف التصويرية والدلالية والمرجعية في آن واحد  
وسواء حل ذلك فإن موقف الشعر من علم اللغة  
يظل مباعد ما لم يتغير علم اللغة ليصير المحسوس إلى  
علم التوصيل . عندئذ يمكن لعلم اللغة أن يعيد من  
شعر عيسى يقدم شعر له عصب النظر في عابور

للعلامات النوعية في الشعر وما مر شك في أن حد  
التحميل يعف وير . لاقتصاد التعبير في الشعر  
فعدد ما يكون التحميل كثير تصل المعلومات الكثيرة  
من خلال العلامات القسنة فقد وقف مبهوتين أمام  
قول الشاعر  
يبرع القوي عليل  
لكن الكعب صغيرة  
من بين الوسطى والسابة والإيهام  
يتسرب في الرمل كلام

ويظل فترة نقب المعنى بين العلامات الأبوية  
والدلالية والسببية . فإذا بنا نكتشف أن المعنى هو  
مربيع من جميعها وإن ظل أكبر من  
أما عندما نحف التحميل عن العلامات . فإن  
الشاعر في هذه الحالة يستعصم على عملية من الترميز  
عن حساب التحميل . ومثال هذا قول الشاعر  
لا تخرج من بيتك  
لا داعي أن تخرج من بيتك  
اقبح لي ذكرك منه وأوصد بملك  
مثل القايح في غارة

# مكتبة غريب

٣،١ شارع كامل صدقي (الفيحالة) ت ٩٠٢١٠٧١ - ص ٠٦٣ - الفيحالة  
القاهرة - جمهورية مصر العربية

## تقدم لأهـزائها القراء:

### اسـم الكتاب

### اسـم المؤلف

- د . سعد اسماعيل شلبي
- د . سعد اسماعيل شلبي
- د . سعد اسماعيل شلبي
- د . أحمد مستعجدي
- أحمد زاهي
- الأستاذ فاروق جوييدة
- الأستاذ فاروق جوييدة
- الأستاذ فاروق جوييدة
- الأستاذ فاروق جوييدة
- الأستاذ فاروق جوييدة
- الأستاذ فاروق جوييدة

- ١- الأصول الفنية للشعر الجاهلي
- ٢- ابن حمد يس الصقلي: حياته من شعره
- ٣- الشعر العباسي: التيارات الشعرية
- ٤- في بحور الشعر: الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي
- ٥- رباعيات النسيام مترجمها نظام من الفارسية الشاعر
- ٦- حليمي لا شعري حليمي
- ٧- ولاد شعراقت صبيحة
- ٨- ويسميتي العصب
- ٩- في عيلديك عيلدي
- ١٠- داسما أنسب بقلي
- ١١- الوزير العاشق

# اتجاهات الشعر العربي الحديث

تأليف:

سلي الخضر الجبوسي

عرض:

اعتدال عثمان

إن هذا الوقت وقت الشعر لأنه زمن تجديد الحياة وهو أيضا وقت الشعر لأنه زمن الحركة والمغامرة خصوصا في الداخل . يدعونا إلى اكتشاف أنفسنا فيه ووجدنا الذي رفض الاستسلام . بل أصر على البرح والإعلان عن أمره . وعن نورنا معه . فاضطرنا إلى محاربة أنفسنا ونحن إذ لوأجه أنفسنا ونصاها . فلاشئ كالشعر يحرص ليكشف مادفنا في أعماقنا عبر الزمن المطوم . وما أشبهنا غويا وإسحاق وفريدا . فقلت الشعر أيضا هو زمن اكتشاف الذات . إنه وقت يحتاج إلى رزق ترميم خريطة المستقبل . والشعر هو عسر نحو هذه الرويا . إنه وقت انفجار الشعر المروع للمصر . لأنه زمن حركة والمغامرة نحو المستقبل .<sup>(١)</sup>

وتتبع سلي الخضر الجبوسي في الفصل الستة الأول من كتابها مهبها تاريخيا وصفا يعرف بتفاصيل التجربة الشعرية والحركة النقدية في مختلف البلاد العربية من خلال منظور يقدم بالإحاطة الموسوعية دون اللجوء إلى أعماق الظاهرة . وتظهر قدرته التفسيرية في التعامل مع حشد هائل من المعلومات يغطي العالم العربي جغرافيا ويمتد عبر مساحة زمنية تتجاوز قرون.

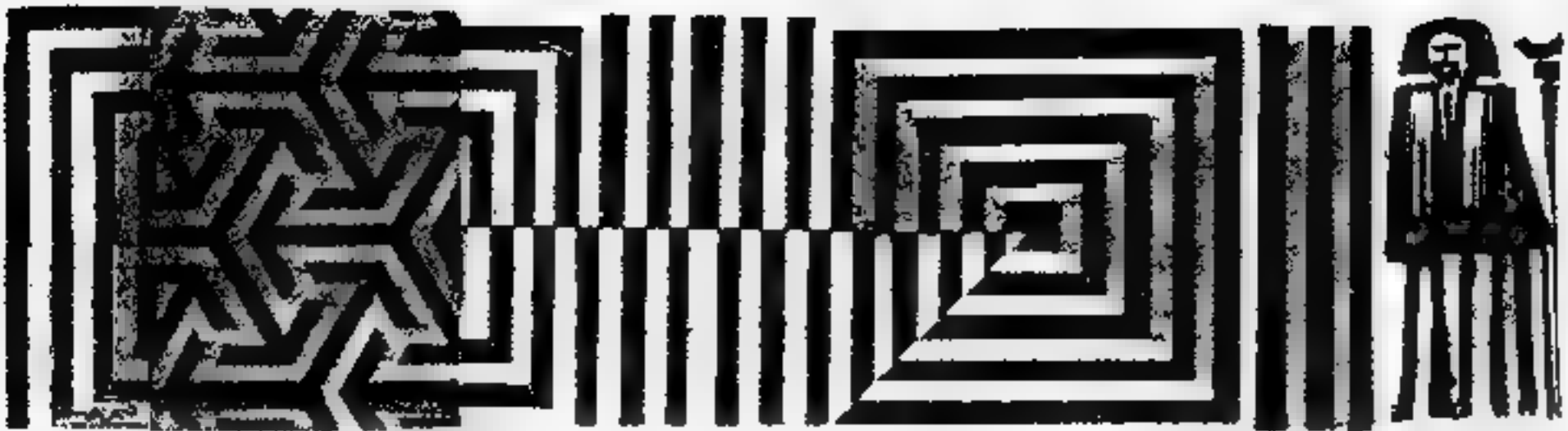
ثم تتحول الباشعة من هذا المسحح - في الفصل الأخير - لتحلل إرغاصات حركة الشعر الحديث مبدئا من أواخر الأربعينات . ومن ثم التجارب وخصائصها حتى نهاية تسعينات ، فمرصد الحركة في محلها وتصل إلى الكثير من الأحكام الصائبة بشأنها كما حوّل الكاتبة اهتماما كبيرا بالتوثيق ، ونعد هوامش الكتاب ومراجعته ، إلى جانب ملحقاته التفسيرية والتلخيصية وكشاف الأسماء ، الخاها علميا ومرجعيا هيا .

وتشير الباشعة ، في الفصل الأول ، واقع الظاهر العربية في القرن الثامن عشر وتأثيرها بالتطبع الديني مثلا تشير إلى ظهور حركة إحياء التراث في القرن التاسع عشر في كتابات الطهطاوي ورواد النهضة الأدبية في سوريا ولبنان على نحو استلزم الوقوف على بؤابر حركة النقدية في إسهام الشيخ حسين المرصق وجورجي زيدان وفرح أنطون ويحيى صروف وغيرهم لكن تاريخ الحركة الأدبية في هذه المرحلة يظهر مدى سطوة

ومن يؤكد أن الموقفة كانت جهدا لا يمكن الضيل من شأنه في تدهيم الأدب العربي إلى قارئ الجبسي ، ووجهت - في ذلك - مشكلات عدة من بينها تبين كجح التفكير والثقافة ، وصعوبة الترجمة الإبداعية التي تؤدي روح القصص الشعرية ، فتنفذ خلال الكلمات ودرجات التفرع في النظم وحالة مشكلة أخرى أهم من مشكلات الترجمة ، وهي مشكلة التلج التي واجهتها سلي الخضر بطريقتها الخاصة . إن كتابا يلزم مجموعة من الاتجاهات والمراحل ، تمتد في الزمان والمكان وتحتوي حشدا هائلا من الشعراء ، يصعب استقصاء المادة الشعرية التي أبدعها كل منهم . وإذا أضفنا إلى ذلك أن سلي الخضر كانت تحاول أن تصل ما بين الشعر والرمي القلبي ، وتزايدت صعوبة المشكلات التي طرحها المسحح وتصبح هذه الصعوبة حتما يستلزم الأمر دراسة الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، إذ لا يمكن أن تتم هذه الدراسة دون فحص دقيق وتحليل هادئ للعلاقة بين القديم والحديث من ناحية ، والعلاقة بين حركات التجديد والتأثر بالثقافة الغربية من ناحية ثانية<sup>(٢)</sup> . ولا ننسى في هذه الحالة من مناقشة العلاقات التشابكية بين في حقيق الحضور في الثقافة العربية وبين نظيره في الأدب العربي ، وهي مغامرة اجتازتها ببجاح متطلبات دراسات أخرى استطاعت أن تلامس تحوم هذه العلاقات الحرجية ، وتلم بأبعادها وتخرج برؤيه محدده<sup>(٣)</sup>

تلك كتابات لشاعرة والناقد والباحث الفلسطينية سلي الخضر الجبوسي . وهي كتابات تؤكد إيمانها العميق بدور الشعر في تغيير الواقع . ولقد دعها هذا الإيمان إلى السير في طريق الشعر مبدعة وباحثة ومراجعة . لكن هم دراساتها عن الشعر الحديث مستحصية من اتجاهات الشعر العربي الحديث . ولقد صدرت الدراسة باللغة الإنجليزية عام ١٩٧٧ عن دار أدب - بريل ، إلى سلسلة الدراسات التي تصدر منسوبة عن مجلة الأدب العربي ، Journal of Arabic Literature وهي واحدة من أهم دوريات الألفية المتخصصة في الأدب العربي وتقع دراسة سلي الخضر في جرتين بعنوان Trends and Movements in Modern Arabic Poetry

وهو استغرق كلا جرتين من الباشعة زمنا وجهدا دؤوبا لتعميق حركة الشعر العربي المعاصر واتجاهاتها في مختلف البلاد العربية . وانصب عر حدودها الثقافية في القرون الثامن عشر والتاسع عشر والبحث عن مبدعها في العرب على يد من يدسه الإجابة ومراجعته ما في رومانية ورو شعر مهم وديوانه و أبو بلولة وصهر الاتجاه العربي الحديث . وسواء ما صاحب حركة الشعر الحديث ومندداه ورحبها حتى تستجاب وعادول لقولهم - عبر هذه الامتداد الزمني والسوق في حركات واتجاهات - فحده ما صر عن شعر العرب من يعبر به حربه في مصداقية وقد .



القبضة الكلاسيكية التي شكلت تسبيح الفن الشعري على امتداد التاريخ الطويل للشعر العربي. صحيح أن املاقي الجديدة التي امامها أحمد شوقي (١٨٦٩ - ١٩٣٢) وحسان طه إبراهيم (١٨٧١ - ١٩٣٢) بآثار الشعر القديم ردت الشعر بقوة في الصياغة والأسلوب ولكن القبضة الكلاسيكية ظلت هي المركز الأساسي في الانحاء وحدثت في نائشة مكانة في الفصل الثاني من الدراسة

وفي الوقت الذي بلغت فيه المدرسة الإحيائية أوجها في مطلع القرن أحدثت الرومانسية تسرباً إلى شعر العربي وتظهر على استحياء في شعر خليل مطران (١٨٨٩ - ١٩٣٠). وتلاحظ الباحث أن مطران لم يكن رومانسياً بالمفهوم الغربي، إذ اقتضد شعره الطابع البشعوى والحرة، وظل محافظاً على صحة كلاسكية هامة، تتمثل في التوازن بين الشكل والمحتوى والصكر والمعاطفة، ولكنه حاول - رغم ذلك - كسر جمود التصيد، وتعرض الكتابة لخافضة الاهتمام المبكر بالأفكار والأشكال الجديدة في كتابات بعض النقاد المتأثرين بالثقافة الغربية مثل نجيب حداد وروحي الخالدي وسلم البستاني

وإذا كانت حركة الشعر الحديث تشبه - على حد قول الكاتب - بحري بحر متسع، يشق طريقه من بلد عربي إلى آخر، تغلبه وتمثل مساره التجارب الشعرية هامة في مختلف البلاد العربية<sup>(١)</sup>. فإن ثمره شعر المهجر من أهم الروافد التي شغقت مسارا حيقا ومتميزاً في جسد الحركة الأم، وبينما أطلق الشعراء العرب في أمريكا الشمالية عنان التيار الرومانسي لتسهم شعراء المهجر الحرفي - بدورهم - في تجديد للشعر واستخدام الصور المردة واختتام حوام جديدية وإضافة عنصرى الغيوبة والنهاية في الشعر، خصوصاً في شعر إلياس فرحات، والاهتمام بالقضايا الاجتماعية والقومية والمرج بينا وبين القضايا الساسة والدينية - خصوصاً في شعر رشيد سليم الخوري، الذي كان مدانة لدخول المصطلح المسيحي في معجم الشعر المعاصر

أما شعراء المهجر في أمريكا الشمالية فقد كانوا أكثر حرصاً للتيارات المعاصرة - فتصحر فيه التناصر بين أسماءهم الأول وواقع حياتهم في المهجر، ويحصر ذلك عن ثوره على تقاليد الشعر السائدة، وامتدت لتشمل الحركة النقدية بدورها، وبينما يشارك شعراء المهجر الشماليين في ملامح عامة أهمها شعر روح السخط على التقاليد الاجتماعية والقيمة المعاصرة يجد لكل منهم إندفاعاً للثورة، إذ تجعل عند فخر الزهاوي (١٨٧٦ - ١٩٤٠) في اتساع منظور الرؤيه وأدبياتية الفكر ومعالجة الشعر المتنور - لأول مرة في الأدب العربي - في ديوانه الرغبات عام ١٩١٥ - ١٩١٦ متأثراً بولسم وبنان، وتظهر في تنويره كبرياءه خطيئة الشعر القديم (١٩٣٦) مفهوم الشعر ولغة وصورة وموضوعاته، وتأثيره في بحث التيار الرومانسي في حركة الشعر الحديث وكذلك تساهم كتابات ميخائيل نعيمة (١٨٨٩ - ١٩٢٠) في تعظم مسلمات العقل العربي وخلق حساسية جديدة تدفع بالشعر ليكون معبراً عن تجارب الإنسان الروماني العتيقة وموقفه من الحياة، مشعباً بالشعراء المعاصرين والإخضاع المطلق للدود ويدعو في شعره إلى إلهام ماغنى (١٨٩٠ - ١٩٥٧) شارع المؤثرات الموروثة والملكية. ومن أهم إسهامات شعراء المهجر الشماليين تكوين جماعة الرابطة القسمة التي ساهم أعضاؤها في نشر الوعي بالنقد الحديث، وإصدار دوريات متخصصة في النقد والشعر مثل السائح والصور

لقد أدى تراكم هذه الميخيزات وتفاعلها تحت سطح فشرة الركود افشنة في النقد الثاني، وإردباد وهي النقص العربي بوطاة الأوضاع السياسية والاجتماعية، ونعرة على مجريات العصر بسبب متفاوتة، أدت هذه الظروف معضمة إلى تحول حاسم في الثقافة العربية، بدت إرغاصاته في رومانسية النظرية، وكتاباته طه حسي النظرية والتطبيقية، وتلاحق إيقاعه في إسهام مدرسة الديوان، وإذا كان طه حسي قد وضع محول التغيير بمحاورة عزت دعائم الموروث، فإن آراءه الخاصة باتساء مصر الثقافي والمصارى قد أدت - كما تزعم الكتابة في الفصل الثالث من الدراسة - إلى ضعف لوتباط الأدباء المصريين ببقية العالم العربي، وانطلاق حركة النقد في

مصر على ذاتها، وكذلك أدى اختصار طه حسي موقفاً محافظاً، وإن ظل ليبرالي، تجاه حركة الشعر الحديث إلى تنحيه عن موقع الريادة لفضيلة تجديد الفكر والأدب العربي

وتأخذ مكانة في شعره مدسة الميخيزات لاغصاب بين الشعر والتجديد وتصور موجه شعرية بالقبض إلى الفكر العتيق فقد حدد عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ - ١٩٥٨)، تساهم وجعله في مصاف الأبياء، ودعا في العرض لالوجدان والكشف عن أعمق النفس الإنسانية، منذ حدود بصيرت عاصم للتصيدة ونسب تحفيز هذه القيمة، إلا أنه لم يخرج في محدد جرمه بشعرية عن الشكل التقليدي واتسم شعره بالتكلف وصعاب السهولة وعموص مدون

لقد شارك إبراهيم عبد القادر المازني (١٨٩٠ - ١٩٤٩) وهيباس محمود المعصود (١٨٨٩ - ١٩٦٤) شكري في بودة الحركة النقدية في مطلع حياتهم، وبينما أثر شكري الأرواء، وبررت موهبة المازني في النشر، استمر العقاد موصلاً جهوده في ميادين ثلاثة: في النقد النظري حيث حقق إنجازاً كبيراً في تحديث نظرية الشعر، وفي النقد التطبيقي حيث ساهم فقه العصب في تحطيم قلاع الكلاسيكية الجديدة فأصبح دعامة للهجوم على الإحيائية بشكل عام، وفي أعماله الشعرية التي اتسمت بالخصاب الذهني والثري، وإذا كان المعاد قد اعترف في العشرينات بأن أوراا الشعر العربي وقواميه التقليدية لم يجد نصيح للتغيير عن وعي الشاعر الذي اثمت اتفاق مدركانه براءة لأدب العربي والتصرف على مروه أوراا الشعر فيه، فقد نجد في الخصائص موقفاً متشدداً من حركة الشعر الحديث

وتتحرك الباحثة في بقية هذا الفصل في اتجاهين يرصد أحدهما التيار المحافظ ويسجل الثان تغير الحساسية الشعرية في كل من العراق وسوريا ولبنان والأردن وفلسطين

ولا يبدو - في واقع الأمر اختلافات كبيرة بين الإتياعيين كالكاظمي (١٨٧٠ - ١٩٣٥) أو العيسى (١٨٩٠ - ١٩٦٦) في العراق وبين شكيب أرسلان

(١٨٧٠ - ١٩٤٦) في لبنان، وإن تغير بلوى الخيل (١٩٠٧ - ٩) في سوريا بقدرته على الإفلات من جمود مدرسته كود على وريثها المحافظة. وتعد لكتانية مبحثاً طويلاً (المصحات ٢١٠ - ٢٢٧، الجزء الأول) لمناقشة تجربة بلوى الخيل والاستشهاد بمبادئ مطروحة من شعره. ولتواقع أن تجربة بلوى الخيل لم تخرج في مجملها عن خصائص شعر الإحيائيين ولا عبرة للإفصاح في مناقشتها سوى إعجاب الكتانية الشخصي بشعره، على نحو يكشف عن عدم اتساق المنهج واضطراب المعايير النقدية في تقديم الشعر.

لقد أدت عوامل كثيرة إلى تغير الحساسية الشعرية في العراق، مما انتقل النعل الشعري من مراكره الطبيعة في النجف وساحة إلى بغداد. وارتباط الشعر بنظروف السياسية والاجتماعية وبينما تصدى الزهادي والوصالي لتحدي القيم الموروثة، والتعبير عن الفرد السياسي والاجتماعي، وجسارة التجريب، هدم الصافي النجفي الصورة المأكسة للشاعر - البطل القومي الذي يتوحد صاحب في ساحة الأدب شاعراً سبب الكثرة - واستطاع بمروعة وحكوة على تامل ذلك أن يصل إلى رؤية نافذة لحقائق الحياة. أما عن إمكانية الجوهرى وتأثيره في حركة الشعر المعاصر، فتعده الكتانية أحد لشعر الغضب والرفض الذي ظهر في مرسل لاحقه كما عكس شعره كثافة عاطفية فائقة، وقوة في الإيقاع، وثراء في المعجم الشعري، وحساسية في اختيار اللفظ المعبر الجزل، وتقديم الصور العبية المصنعة النضبة بالحيوية.

وكذلك نجح تغير الحساسية الشعرية في تجربة عمر أبي ريشة (١٩٠٨ - ٢) في سوريا. إذ إنه عبر عن تغير الحساسية بجم من الازدواج بين ثقافته العربية التقليدية وثقافته العربية على نحو يعكس في رويته سحابة وموقفه من المرأة. نكس صدقه مع تناقضاته جعل من شعره حرفة سيرة في الشعر العربي. عكست في شعره القومي والعاطفي مزيجاً من الواقعية والرومانسية. واستطاع فصاحده أن يحقق الوحدة المعنوية في إضافة حبيبية إلى حركة الشعر في عصره.

وإذا كانت الباحثة تتساق أحياناً وراء انتماء الخاص بصوت شعري غير طبيعي فمة مبرز لمناقشة تجربة شاعر مثل أنور العطار (١٩١٣ - ٢) وأهم محلة (١٩٠١ - ٩) في لبنان. في معرض الحديث عن تغير الحساسية الشعرية، ذلك لأن الأول لم استطع أن يقدم أي تغير أساسي في الشعر السوري<sup>(١٦)</sup>. ولم تخرج تجربة الثاني عن خصائص الشعر الكلاسيكي من أحكام الصيغة، والتوازن بين الفكر والمعاطفة وقوة اللغة. الخ<sup>(١٧)</sup> ويبدو أن العرض الأساسي من ذلك هو مجرد تراكم معلومات تفصيلية وفق سباقها التاريخي دون أن تكون لهذه المعلومات وظيفة حقيقيه لتخدم هدف الدراسة.

وفي لبنان يبرز الأخطل الصغير (١٨٨٤ - ١٩٦٨) حبراً عن روح الثقافة العربية في هذه الفترة، وظهرت في شعره كلاسيكية عميقة الجذور تمثلت في اللهجة الخطابية والرمزية اللغوية. إلى جانب عناصر رومانسية ظهرت في لحيته الذاتية وحيه للطبيعة.

كذلك ظهر الطابع الشخصي الأروبي بقوة في شعر مصطفى وهي نفل (١٨٩٧ - ١٩٤٩) الذي يمثل - فيما نرى الباحثة - تجربة فريدة في الشعر العربي المعاصر. لقد دمج روحه اليوسفية الطليقة إلى افتقاد القدرة على التكيف مع واقعه، تضيق وطأة التي الروحي والإحساس بالفرة، وانعكس تجرده في ديوانه الوحيد «عشيات وادي الياض» الذي نشر بعد وفاة صاحبه. وفي فلسطين ظهر إبراهيم طوقان (١٩٠٥ - ١٩٤١) الذي تحدث عن صوم العصر ومشاكله داخل الإطار الكلاسيكي العام، إلى جانب ظهور أصوات أقل شهرة، تمثلت في عبد الرحمن محمود (١٩١٣ - ١٩٤٨) وأبي سلمي (١٩١١ - ٢).

ولا شك فقد توسع المنتج التاريخي في الفصول السابقة. فمن خارج للكاتب حشد الدولة بتفاصيل التجربة الشعرية في مختلف البلاد العربية، ولكنه وسعها - في مواضع كثيرة - بال تكرار والاستطراد وتأثر الأحكام التجريبية، وعدم التوصل إلى رؤية شاملة لجوهر التجربة الشعرية العربية في مجملها، كما تجلت في مرحلة بينها، كما بدأ الصراع بين القديم والجديد وكأنه ظاهرة ثابتة، غمكها حلقة تجاور وتواز متصالح، وليس الاصطدام والتضجر الذي ينتج عنه تغير جذري لمفهوم الحياة، وأدوات التعبير بها.

ورغم التزام الكتانية بعنس المنهج في الفصول الثلاثة التالية إلا أنها تقدم في مطلع الفصل الرابع بعض التحليلات اللاحقة عندما تحاول للكشف عن خصائص الحركة الرومانسية في الشعر العربي. وتذهب إلى أن الرومانسية العربية انضمت الأساس الفلسفي الذي ارتكزت عليه نظيرها في الغرب، على نحو أدى إلى هشاشة الرؤية والأخلاق المرمية على الذات. لقد كات الرومانسية العربية تحمل - في واقع الأمر - بحدود تدهورها ولم تعكس موقفاً صحياً إلا عند المهجريين الذين استندوا إلى أساس فكري مستند من منابع تنافية مختلفة. ولم ترتبط الرومانسية العربية بالبناء السياسي القومي الذي عبر عنه الكلاسيكيون الحدد خلال العقود الأولى. ولم يصبح هذا الارتباط جوهرية حاسماً إلا بعد حرب ١٩٤٨ عندما اقترن اتصال السياسي بظهور التيار الرأسي.

لقد جاءت الرومانسية العربية مليئة لحاجة اجتماعية وظيفية، وضعت على الصعد الاجتماعي ثورة

على الشرائع والتقاليد وهرت ركود التفكير الانعاسي وجموده. وجمعت - في النجف والصبي - تعبيراً جوهرياً في عناصر القصيدة كاللغة والصورة والموقف والفهم والمضمون. واتجه الشعر إلى الوجداني العردي معبر عن تجربة الشاعر الذاتية، كما اعتنى حصراً بالمعاطفة والخيال، وتوثق ارتباط الشاعر الوجداني بالطبيعة.

ولقد ظهرت شواهد رومانسية عديدة في شعر المهجر، وفي مدرسة الديوان، والتجارب الشعرية المتتارة في العالم العربي. ولكن الرومانسية أصبحت ب - ج - في شعر مدرسة أبوللو - خصوصاً في أعمال أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢ - ١٩٥٥) ومحمد عبد الحظي الميمشري (١٩٠٨ - ١٩٣٨) وإبراهيم ب - ج - (١٨٩٨ - ١٩٥٣) وعلى محمود طه -

(١٩٠١ - ١٩٤٩) كما تجلت في أعمال الشاذي في تونس وإلياس أبو شبكة في لبنان والتهجاني بشير في السودان ومطلق عبد الحظي في فلسطين. ولكن الرومانسية واجهت مقاومة في سوريا بسبب سيطرته التيار المحافظ المدعومة كرد على، ولم تظهر في العراق سوى في أواخر الأربعينيات.

يبرز دور أبي شادي كشخصية أدبية شطة وكاتب عصري مستنير أكثر من شاعراً مؤثراً بقوة شعره في مسار الحركة الشعرية. لقد عبر شعره عن خصائص الرومانسية وتغير بجدد الفكرة والمعالجة ولكنه انفض الانسجام في المعنى والتأثير العاطفي، وبذلت فيه مطالب ضعف الأسلوب واللغة والإيقاع الشعري وكان أبو شادي أول من لجأ إلى الأساطير اليونانية والمصرية القديمة واستخدمها في قصائده، كي يابح الشعر المرسل وإن احتفظ - مثل التجارب السابقة عليه - بخصوصاً عند الزهادي وشكري - بالشكل العمودي والقافية. ولقد حاول تبرج استخدام البحور داخل قصيدته «ترنيمات آتية»، وإذا كانت غماره لم تحقق نجاحاً فنياً، ولم يتجاوز الكثير سها الأشكال التقليدية للموشحات والمسطرات، فهي تظل علامات - كما تؤكد الكتانية - على طريق البحث المؤوب عن سبل تعبير الشكل في القصيدة العربية.

ويظهر في هذا المنحى - مرة أخرى - التناقض في رؤية الكتانية والحلل في معايير التعدي. إذ في - ج - في الوقت الذي تبهم حركة النقدية المصرية بانتمائها على أعمال الشعر المصري - وعماها نشاط الشعري في بقية العالم العربي<sup>(١٨)</sup> تعود فتؤكد - في عصر البياض - دور محلة أبوللو الطمعي في تشجيع الواهب الشابة في العالم العربي<sup>(١٩)</sup> وتحرر مرور عبر على تجربة الميمشري وناجي وحده وسواء أكان موهباً من الرومانسية المصرية متعمداً أم غير متعمد فهو دليل حديد على عدم اتساق المنهج خصوصاً عندما يقابل هذا المروء المايبر على التجربة الرومانسية في مصر وإسهاب في الحديث عن تجربة إلياس أبي شبكة



(١٩٠٣ - ١٩٤٧) في لبنان. وتعد الكاتبة عتلا معلولا (الصفحات ٢٢٥ - ٢٥٢، الجزء الثاني) لتناول اهتمامات أي شبكة السياسية والاجتماعية، وإساع تجربته الروحية وخصوصيتها وتأثر شعره بالتراث المسيحي. وملاحظ أن تجربته أي شبكة - رغم أهميتها وعميقها - لا تخرج في عملها عن تجربته كثير من رومانسي عصره خصوصا شعراء المهجر. فصلا عن أن شعره يعكس نزعة كلاسيكية واضحة<sup>١١</sup>، وكلها أسباب تنبئ أي ضرورة مبدئية أو لينة واضحة للإسهاب في الحديث عن تجربته. وتؤدي إلى تشتت السجع وغياب الهدف في تتبع تطور حركة الشعر الحديث

ول تيوس بيند أبو القسم الثاني (١٩٠٩ - ١٩٣٤) صوتا رومانسيا غريبا لم يصل معاصروه إلى تقدير حقيق ثورته وجارته الفكرية، ولصبة، فقد كشف أن شعره عن صراع نادر في عصره بين اليأس وحس الحياة، وهكس شعره القومي خطبا وعضا متفجرا، كما تميز بمعدة معجزة الشعرى وحبورية صوره وتدفق إيقاعه، وعمق العاطفة ونفاذها في لسانه، والرؤية الكلية للأشياء، والاستجابة المتعددة الجوانب لتجارب الحياة

ومن أهم مساهمات السواد في الحركة الرومانسية شعر النجاشي يوسف بطير (١٩١٢ - ١٩٢٧) بكل ما فيه من تجديد في اللغة واستخدام للمعجم الصور في الشعر العربي. وكذلك ظهرت تجارب رومانسية خافتة عند نديم محمد وعمر القيس في سوريا ول شعر حسن مرهوان في العراق. فقد تورد مرهوان في شعره على الواقع الاجتماعي والسياسي وهكس نوعا من العدمية، عاودت ظهورها في شعر المراحل اللاحقة كما ظهرت في فلسطين موجة مبردة تخطت في أعمال عطين عبد الحافظ (١٩١٠ - ١٩٤٧) الذي عاجله الموت المبكر.

من أهم ظواهر الحركة الأدبية العربية المجاور لأفئدة وتعايش التناقضات ثانيا سلمييا في ظاهره. لكنه يجي وراء مظهره البري صراعا متقدما، تتم خلاله عذابات تجارب وتفاعل وعدم وبناء. لا يصح طوأن الوقت كسابقه للنطق بقانون التطور وكثير ما تبتأ حركة أدبية ليست احتجاجا على ضعف ما هو قائم أو كرد فعل له، ولكن بعد التيار الجديد نتيجة التعرض لمؤثرات خارجية دون أن يكون الجدل قائما داخل تيار موجود بالفعل، أو دون أن يكون جدل بين هذه التيارات والتيارات الأخرى قد حسم وتعبور. في اتجاهات واضحة

وتنافس الكاتبة هذه الظاهرة في الفصل الخامس ونلاحظ أنه في نفس الوقت الذي كانت الرومانسية تنهض طرعا في الشعر العربي في

العشرينيات ظهرت في لبنان تجارب ومرة مبكرة في عام ١٩٢٥ في شعر أدب مظهر المعلوم (١٨٨٩ - ١٩٢٨) وفي الثلاثيات - وفي عام ١٩٣٧ على وجه التحديد - صدر سعيد عقل (١٩١٢ - ) ديوانه المحللة، الذي تعرض في مدينته لما بعد عتابة اليان الرمزي (مانيفست الحركة الرمزية) في الشعر العربي. وواصل في هذا اليان تأثيره بالرمزية الغربية

وتعد الكاتبة مبحثا معلولا لمناقشة جذور الحركة الرمزية في غرب في القرن التاسع عشر وجل أن إضمار هذا العصر لا يتقدم هدف الدراسة ولا يقدم حديدا. وإن أفاد في توضيح حقيقة أن الرمزية العربية، على عكس نظيرتها في الغرب، لم تكن احتجاجا على موقف الرجوعية وظرفها الوصية والمادية للحياة وسيادة الاتحاد الواقعي في الأدب. ولم تكن احتجاجا على ضعف الرومانسية العربية وإعراقها، بل العاطفية والتجريد والمبالغة في التعبير والالتكامل على أنماطها. أو على عبودية الشعر الكلاسيكي الجديد للتقاليد اللغوية والبلاغية وجرسه النحوي الرنان وتكلفه وإعنا جاءت الرمزية تعبيرا عن طموح صعوة البرجوازية العربية ونظمها التماثل إلى الفكر الغربي ودور عقل حقيق يظهر طمعه العربي

تعد دعا عقل إلى تغير مفهوم الشعر. فالشعر عند عقلية إدراكا حديس للعالم. يومي في الشاعر ولا يغير. ويتخذ الموسيقى مادة لشعره حيث يبدو تقديس لثل الأعلى للجمال هذا ساليا لهذا الشعر الذي لا يتنى الشاعر فيه إلى المشاكل الحقيقية لعصره. أما شعر عقل فقد جاء مصفولا يتميز بدمه تحت العبارة وتعدد مضامين الكلمة. ولكنه لم يخطد عصر الصراع ورؤية الحقيقة الكاملة خلف الحمال وظلت تجربة عقل معزلة وكأها عذبت خارج حدود الزمان والمكان. ويضاف إلى تجربة عقل تجربة رمزية أخرى لشاعر لبناني مشهور هو بشر طلاس (١٩٠٧ - ١٩٦٣). وإن ظلت هذه التجربة - بدورها - محدودة التأثير في نتائج التماثل العام ومن أهم التبعات التحريرية في أواخر الأربعينيات تجربة الشاعر السوري أوزعخان ميسر (١٩١١ - ١٩٦٥) في ديوانه «سريال» الذي صدر عام ١٩٤٧. وتتميز التجربة بمحاولة كتابة الشعر على السجع السريالي وتحرير اللاوعي دون تدخل المنطق. ولقد اهم ميسر مناقشة التفكير والتكليف في مقدمته ديوانه. ويمكن صد تأثير هذه التجربة في تجارب لاحقة خصوصا عند ادونيس وشعراء السبعينات

ولقد صاحب تطور الشعر العربي حركة معديه شطه ساهمت في تغير الحاسة الشعرية وقتب

شعر. وتخطت ثوريتها في أحيان كثيرة واقع الإبداع وسومه المبدعين. وتنافس الكاتبة في الفصل السادس دور مارون عبود (١٨٨٦ - ١٩٦٢) في لبنان ومحمد معلولا (١٩٠٨ - ١٩٦٥) في مصر أن عبود فقد كان ناقدا واعيا متطورا يرى النقد إبداعا يشد به المعرفة وسعة الاطلاع ورحابة النظرة أما معلولا مطرح في كتابه «في ميوان الجديد» (صدر عام ١٩٤٤) فيها عفايرا ثوريا للشعر. عددا إلى الشعر النهموس وإثره مصور لمصيدة باستخدام الأسطورة وغيرها من المنايع الفنية. لكي ناقش إمكانيات تطوير نحو الشعر العربي وتغيرت أبعاد مكدور بالعمق واحدة وموضوعية الصورة وجساره التناول وسلاسته وفي الدوق الفوق. وكان إسهامه كبيرة عامة في معركة الشعر الجديد

ويتحول مبيع الكتاب في الفصين الأخيرين من المسمى إلى سحر التجريبي لطعم بقدرات تحليلية في مشكل تناول الاتجاه الرومانسي ورمزي، إلى النظرة الشاملة لمجمل الحركة الشعرية في أواخر العقد الرابع وخلال العقد الخامس والسادس. وتتخذ الكاتبة من تحليل تطور القضية الشعرية مدخلا لفهم خصائص حركة الشعر الجديد

وتؤكد الباحثة أن النجاح الذي أحرزته الحركة الجديدة لم يتحقق طرفة ولكنه اقتضى زبنا ضويلا. اسهمت التكرار في الأشكال القصيدية وبعداها يرتبط هذا النجاح بتغير روح العصر والبيئة الاجتماعية تبعه المثوية لنقد القدم. يرتبط بظهور مذهب شعرية متتارة. ويقوم على تركم تدوير تجربة عديدة في عناصر القصيدة

ولقد مرتب ثورة الشكل في الشعر العربي المعاصر مراحل عديدة يمكن إيجاف على النحو التالي

أولا تجارب في الشعر الموزون. لم تخرج عن أشكال الموشع. وتشتت في الرباعيات والقصائد المزدوجة وغيرها من شعر المقطعات الذي يلتزم بتركز الخط الشعري خلال القصيدة

ثانيا تجارب في الشعر المرسل. رجع إلى هادونه الشاعر السوري زكري الله حنون لنظم ما ترجمه من شعر أثوب في أبيات صودية، غير معماة. نشرها في ديوانه «أشعر الشعر» في لندن عام ١٨٦٩. وفي القرن العشرين قدم عدد من الشعراء قصائد مرسلة الترتيب بالشكل العمودي مع التحرر من القافية من أمثال جميل صمد الزهاوي في ديوانه «الكلم المنظوم» الذي صدر في بيروت ١٩٠٨. كما كتب عبد الرحمن شكري في ديوانه الأول «هوه القجر» (صدر عام



وظهر في الشعر الحديث استخدام التصوير في القصيدة - على نحو تناسب معه الكلمات مكونة جملة طويلة - دون وقفات - قد تنوعت القصيدة كلها ولقد تصاعدت هذه الظاهرة حتى وصلت إلى ما يسمى بالتصوير الكلي الذي تدور فيه القصيدة بتدوير كاملا كما لو كانت شعرا واحدا متصلا عروب وموسيقيا<sup>١١</sup>

ولقد استمرت زعة التجريب والنحر من قيود الشكل لتقديم - تقدم شعراء الطليعة في العقدين الخامس والسادس قصيدة النثر التي تنسب دور وضاب محدده - مثل القصيدة الصوتية أو قصيدة الشعر النظم - ويشير إليها بالتوسع وحده - فيتمسك على التنازي في العبارات وتكرارها صوبية متجاوزة - ونعبر في مادتها الجديدة القسرة على التكرار والكثافة والتوتر المعاني وجسرة القاموس الشعري

وترصد الباحثة ظاهرة استخدام لغة الحديث اليومي والتعبيرات الدارجة وانتشارها في الشعر الحديث إلى جانب استخدام التعبيرات والألفاظ الصورية والاقتصاد في استعمال الثموت والإكثار من الأفعال - والميل إلى تخصيص القصيدة ألفاظا غريبة لا تستعمل - عادة - في لغة الشعر - وإنشاء علاقات مجالية غير متوقعة بين مفردات اللغة

لقد صاحب ثورة اللغة تغير جوهري في بنية الصورة الشعرية - فظهرت الصورة الممتدة التي توظف الاستعارات والرموز والتشبيهات توظيفا ينسج به نثر التجربة الشعرية وامتاحتها عن تفاصيل الحياة ومعارفاتها - وكثافة إحساس الشاعر بالأساء في النبرة الخبائية واللحظة المعاشة - على نحو انعكس في ميل بعض الشعراء لاستخدام الصور المنتمية الداه على القبح والدمار والفضح واللعن الخالي من معنى

إن الخيالات السياسية في الخصمبيات وتقلب الظروف السياسية والاجتماعية - فضلا عن كمثل الشاعر لحساسية العصر - قد أدت جميعها إلى تغير موقف الشاعر من واقع حياته ومن الوجود الإنساني عامة - فظهر في شعره القنن والتمرد والعربة والصياغ وأشكال الرقص على اختلاف مستوياتها الأخلاقية والسياسية والديناميكية - والحق المصنوع - في نفس الوقت - للثور على عثرى للحياة - ولرأب الصدع بين القيم الثنائية للوروة والحكمة للشاعر - وبين طموحه القومي وحقائق واقعه - ووجد الشاعر في الرجوع إلى رومس المانور الشعبي المائلة في الأساطير والأمثال والحكم وغيرها بعبا ثريا أتاح له أن يحلق لأرته القضاية وجودا خارجيا موازيا في أعماق الزمن ومعيرا في نفس الوقت عن وحدة التجربة الإنسانية وعمرو الباحثة أهمية كبيرة إلى استخدام عدد من

المنصفي وأنتم في الخصمبيات بسبب تميز أفضل للظروف الاجتماعية والتنمية والقبه

وإذا كانت الساحة القصة معزوف معانير الأصداد ومغاييس المناصبات تغلب يا - وهذا كالمزمره شارك عم عركته لمدسه في التأثير والتأثر فيها تسع كذلك لغواهر شعره ساسة بيع من واقع الظروف الساسه والاجتماعيه وربط طيفه الشعر العربي دنه وى الوقت الذي تعرضت فيه جميع عناصر الشكل في القصيدة إلى تعريب جذريه على ابدى شعراء الخمسة - وغير شعراء الاقترام عن عمر ارباطهم بتجربة الأمة وكماحها - وواكبتهم حركة فنية شطة تصدت لفضي حركة الشعر الجديد ومساندتها في كتابات عز الدين اصماعيل ومحمد النويهي وتازك الملايكة وأندونيس وغيرهم - كما ساهمت الدوريات الطليعية كالآداب والشعر في تدعيم الحركة الجديدة - في نفس هذا الوقت كان الشعر المشرق خطاينه بوحدة إبداعه واربطة الوثيق بالمرور الشعري بواصل وجوده

وتتبع البحث في الفصل الأخير - إيجابيات مشروعة الشعر الحديث - تحليل الخصمبيات والنسبيات - ويتناقص تطور الشعر الحر والانجاء إلى الشعر النثري - أو قصيدة النثر - وكذلك الشعر في المعجم النثري والصورة الشعرية واللهجة والموقف والأفكار - واتسام الشعر الجديد بالصعوبة والغموض نتيجة استخدام الرموز والإيماء - والاحتراف من منابع التراث الشعبي والأسطوري

لقد استعاد الشعر الحر من التجارب السابقة واتسعت حركة الشاعر فانتقل بيتي من التراث الشعري عناصر تلاثم أفكاره وحساسيته الخاصة - ويطوعها ليخلق البية الشعرية التي يلتصم داخلها الشكل والمحتوى - وامتد التجريب إلى محور الشعر العربي جميعها - الصاعبه والمركه

وإذا كانت ظاهرة التعريب لتطويع بحر الشعر قد انتشرت خلال الفترة التي تناولها الدراسة - فإن شعر الخصمبيات<sup>١٢</sup> قد سجل تراجع عدد من الأوراء الصافة كالكامل والرحز والمزج كما سجل ظاهره المزج بين السور المتقاربة - وقد مراد برور هذه الظاهرة - كما توقفت الباحثة - وخصوصا التداخل بين المقارب والمشارك<sup>١٣</sup>

ونشير الباحثة إلى دعوة الدكتور محمد النويهي إلى تحرير الشعر من الأوراء الكنية واعتقاد النثر على المقاطع أو النظام النثري<sup>١٤</sup> كأفق جديد لانطلاق الشعر لكنها ترى أن محور الشعر مائزات حافظة بإمكانات وإمكانيات لم تستعد طاقاتها بعد - وظلها معيه مائزات تقبل التجربة

١٩٠٩) قصيدة مرسله بمواو وكليات العواطف - واستخدم أحمد زكي أبي شادي الشعر المرسل في العديد من قصائده وكحدث لجأ محمد فريد أبو حديد إلى هذا الشكل الشعري في مسرحته - مقتل ميدنا عيان - وشعرها عام ١٩٢٧ لكن هذه التجارب السبب فشلها بسبب التباين بين نظام الشعرين (وهو شكل هندسي شديد التورب - يلتزم بمواضع وقف محددة) وعدم متحدثات نظام معني يعرض اعتماد الإيقاع في نهاية البيت -

١٩١٠) تجارب في الشعر الحر - بدأها أحمد زكي أبي شادي في المسرحيات ومرج عيا بين هذه محور في القصيدة الواحدة - كما ترجم على أحمد باكثير مسرحية درومير وجوليت - عام ١٩٣٦ - مستخدما هذه أوراء - معضدا على الجملة الكاملة بدلا من وحدة البيت - دون أن يلتزم بعدد محدد من الصاعيل - ولكن الانتقال من وزن إلى آخر دون ضرورة فيه أدى إلى عدم السياب المنسج والفتاد الانسجام بين الشكل والمحتوى - وواصل باكثير تجربته في مسرحية - إصطافون وفرفيف - وشعرها عام ١٩٤٣ - والتمزج فيها بحر المشارك وراوح بين عدد الضاعيل في الأبيات - ومن أهم التجارب المبكرة - في مجمع البحور - قصيدة الطراغ - للشاعر السوري المنصر خليل شبيب - شعرها في عهد أبوللو عام ١٩٣٧ وزعم تصد الأوراء في القصيدة إلا أن الشعر التزم في أحد مقاطعها بحر الرمل وغير عدد التبعيلات في أبيات لقطع - واستطاع أن يحقق يقضا منسجا كما أن هناك محاولة لشعر لبناني هاجر إلى ترويل هو فراد الحفن شعرها في مجلة الأديب عام ١٩٤٦ - واستخدم الشاعر في قصيدته أنا لولاء بحر الرمن مغاير بين عدد الضاعيل وتنوع ترتيب السطور في المقاطع - واستخدم نويهي حوض بحر الرجز في قصيدة تجريبية واحدة بمواو «كبريايوس» شعرها عام ١٩٤٧ في ديوانه «لؤلؤ لاند» ولصافة أخرى من شعر الخاصة - وراوح في القصيدة بين عدد التبعيلات من بيت إلى آخر - منها نظاما حرب - يبدأ بصيغة واحدة في السطر الأول (مستعمل) - ويصنف عملية جديدة إلى كل سطرين مع الالتزام بقافية واحدة

إن هذه التجارب فصل حركة الشعر الجديد بحدودها وتحسم حسن الصيف الذي قام حول مادة هذه الحركة فالتعبير الذي تم جاء نتيجة للتعريب لتواصل في الشكل الشعري الذي بدأ مد القرن

الشعر العربى أسطورة تخور أو أدونيس ، وتطور حول ثلوث القربان الذى يحقه بحث جديد . لقد وجدوا فيها - وفى ترويضاتها فى قصة المسيح أو أليمان أو بعل أو الكبيش أو التين - إيماءة إلى تجديد حياة أمة تعاني من الخشب والعقم الروحي . ولعل اقتناع الباحث بشجرة الشعراء الهوريين - أدونيس وحليل حاوى ويوسف الخيال وحيز إبراهيم جيرا - قد جعلها تفعل استلزام الشعراء لأساطير أخرى من الشرق والغرب ، حية فى الوجدان العربى مثل أسطورة إيريس وأوديسس وأنى الهول وأوديب وأوليس وغيرها . ولقد استلهم الشعراء - فضلا عن ذلك - النماذج الميثاقية Archetypes نملة فى السندباد وأيوب وإخلاق وبرصوفوس وسهرق وغيرهم

وتشير لكاتبه إلى ظواهر علمية شاعت فى شعر هذه الفترة مثل الإشارة إلى أحداث أو شخصيات تاريخية حديثة أو معاصرة . ونصيب الخيال هذه التخصيب . وكذلك إلى اتسام الشعر بالمعروض نتيجة الإفراط فى استخدام الزمر الأسطورية والحلم والتخمين والتخمين العائى

وعلى الكاتب إلى أن هدف الدراسة هو تأكيده عصر الاستمرارية فى التجربة الشعرية المعاصرة وتطلع معاصرت جديدة تصحح أوران الشعر وإيقاعه وموسيقاه . إذ قد تمادى العلاقة المزدكية بين حسنة العصر وحجم موهبة الشاعر الإبداعية ومواجه المعروض العربى صنتج نظير جوهري للأوران المعروفة . وقد يتج كل شاعر أورانته الخاصة . وربما يرس الشاعر كذلك إلى إنتاج إيقاع يرقى خاص به . أو يكشف إمكانيات جديدة فى النظام الإيقاعى السائد فى الشعر العربى الحديث

ومن الملاحظ أن شعر السبعينات قد سجل برو عدة ظواهر إلى جانب ظاهري المزج بين المصور وانتشار استخدام التصوير فى القصيدة وأهمها سيادة الموضوع القدرامى داخل القصيدة<sup>(١٥)</sup> . وهى ظاهرة لها وجودها البارز فى شعر الجيل السابق ولكنها واصلت تطوراً فى شعر السبعينات . وكذلك واصلت أشكال درامية أخرى تطورها مثل الموضوع القدرامى وعدد الأصوات فى القصيدة . فضلا عن ازدياد التأثيرات اليونانية الأخرى كالنمى التشكيلى ونصائب السيبا والسرعة واستخدام كبير من السعرات للبناء المبرماني فى قصائده<sup>(١٦)</sup>

إن لكل ناقد كبير رؤية عديده منها فى عمله . خلت قيسا ومدى تأثيرها باختلاف حجم هذه الرؤية وامتداد جلوسها فى الموروث الثقافى وعمق تحليل صاحبها لحسنة العصر ومتغيراته وامتناعه على آفاقه الكونية الرحبة . ووجهه باحتياحات الواقع . وامتلاكه لأدواته النقدية وتوظيفها لطرح تصور مغاير بعيدا عن تركيب عناصر الحركة الأدبية . بحث يكشف هذا الناقد عن جوانب مهلة . يكشف عن أبعاد وطاقت لينة للشعراء . وتقريب مظهر الحضرة من الوصول إلى هذا المستوى ولكنها لا تصل إليه تمام . وذلك بسبب الخلل الأساسى فى مرجعها .

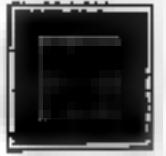
لقد أقامت أوليتها النقدية على أساس التطور التدرجى لشعر العربى مؤكدة أن مظهرها علمى من تغير جذري جاء نتيجة تراكم تغيرات جريئة عديدة على امتداد جيله . ولكن النظر إلى التطور - على هذا النحو - يمكن أن يسبى إلى سرع من الحسنة التى نلنى

معها حركة الصراع بين العناصر . وإلى يشعب فيه بعد العوامل المؤدية إلى التغير . وأنهم من ذلك أن مفهوم «التطور» - أنه يمكن أن يقبل من قيسه إنجازات مهمة سقت فى التاريخ . ولم تحتل مكانا لاحقا فى سلم التطور . ولكن فى نفس الوقت الذى كرت فيه الباحثة على مفهوم «لاستمرارية» فى حركة الشعر ترى هذا المفهوم بالمقطع فى المسح . فلا تحقق الاستمرارية لهجتها منه . إذ يراجع هذا المسح بين التتبع التاريخى فى أغلب قصود الكتاب . والانقطاع الفجائى لتحليل ظواهر وحاصلات فى قسم الأخير من الكتاب . وقد يكون هذا التحول الفجائى له - يبرره فى التعبير الجذري الذى حدث مع الشعر الحر . ولكن هذا التعبير الجذري ليس من الضروري أن يقضى إلى تحول جذري فى المسح . إنه يستمر خبرات ثانوية وتعديلات فى الإجراءات ولكنه لا يتطلب نمى للمنظور . ولا تعديلا كاملا للمسح ويبدو أن هذا التذبذب فى المسح هو الذى سمح بطيخان مظهر دال غير موضوعى . أدى إلى الإفاضة فى الحديث عن شعراء . لا لشئى إلا لأنهم يرضون ذوق الباحثة . أو يثيرون لديها عواطف خاصة . ويبدو أن هذا التذبذب هو الذى أدى إلى المرور السريع على إنجازات الرومانسية فى مصر . وإتمام الحركة بالانحراف

ولكن إذا كانت هذه الدراسة تنسج بالانفصال بين الرؤية والمسح فإنها تقدم - لأشئ - إلى تيارى الأجيال حشدا هائلا من المصنوعات . يتناول تفاصيل التجربة الشعرية فى مختلف البلاد العربية . ولاصبر - من هذه الناحية - لو تم تصحيح بعض جوانب التجربة على حساب غيرها . فهناك كتب أخرى تعطى هذا الفصول

# هوامش

- (١) سمنى المصنوع المبرموس . الشعر العربى المعاصر شعوره ويستنبطه . عالم الفكر . العدد الرابع . العدد الثمى ١٩٧٣ ص ٥٤
- (٢) Mounah Khouri. Poetry and the Making of Modern Egypt (1971)
- (٣) S. Morok. Modern Arabic Poetry 1800-1970 (1976).
- (٤) Salma Khadra Jayyusi. Trends and Movements in Modern Arabic Poetry. London 1977, p. 748.
- (٥) Ibid. p. 80.
- (٦) Ibid. p. 240.
- (٧) Ibid. pp. 260-270.
- (٨) Ibid. p. 369.
- (٩) Ibid. p. 385.
- (١٠) Ibid. p. 416.
- (١١) لمزيد من التفاصيل عن حركة الشعر العربى فى السبعينات انظر
- (١٢) عز الدين اسماعيل . الشعر العربى المعاصر لهداية وظواهره الفنية . الطبعة الثالثة . القاهرة ١٩٨٠ ص ١٦٩ - ١٥٥
- (١٣) لمزيد من التفاصيل عن النظام التدرجى فى الشعر انظر محمد النوريسى . قضية الشعر الحديث . مطبوعات جامعة الدول العربية . القاهرة ١٩٦٦
- (١٤) لمزيد من التفاصيل انظر طراد الكبيش . التدوير فى القصيدة العربية . مجلة الأكلام . العدد الخامس . سنة ١٩٧٨ ص ٤ - ١٤
- (١٥) أحمد عم الدين . سيادة الموقف الدرامى داخل القصيدة العربية . مجلة الأكلام . سنة ١٩٧٧ ص ٣٨ - ٤٦
- (١٦) عز الدين اسماعيل . ترجمه الديار
- (١٧) Barbra Harlow. Books Review on Salma Khadra Jayyusi. Trends and Movements in Modern Arabic Poetry. in Arab Studies Quarterly. Vol. 2 No. 4. 1981 pp. 373-382
- (١٨) يرى الباحثة أن الدراسة قد انحلت - رغم تراكم النماذج الشعرية ووضعها - أى عنصر تحليل أو مرجعى بالعلاقة بين القديم والحديث من ناحية وتأثير الشعر الحديث بالعلاقة المعاصرة من الناحية الأخرى
- (١٩) M. M. Badawi. Modern Arabic Poetry. A Critical Introduction. Cambridge Univ. Press. London 1975



# بحور الشعر

الأدلة الرقمية  
لبحور الشعر العربي

تأليف  
أحمد مستجير

تقديم  
محمد يونس عبدالحال

ظهر للدكتور أحمد مستجير . الأستاذ بكلية  
الزراعة بجامعة القاهرة . وعصر اتحاد الكتاب .  
كتاب عنوانه : « في بحور الشعر » . الأدلة الرقمية  
لبحور الشعر العربي . إرادته مؤلفه تبسيط العروض  
وتدليله . ومساعدة الدارسين على معرفة البحور  
الشعرية بأسر السبل وأسرعها . انصف بذلك إلى  
المكتبة العربية هنا بالغ الطرافة . عميق الدلالة .  
عن بحور الشعر التي حاول المؤلف أن يصورها في شكل  
أدلة رقمية

بدأ الدكتور مستجير لمرس فكرته يعرض  
بدهي . وأرى فيه أن بحور الشعر مشكلة أساسا من  
عدد من الأسباب الخفية . فكل شطر مؤلف من  
أربع عشر سا . يمكن تقسيمها إلى ثلاث تعلمات  
رباعية ( يعني في كل منها أربعة أسبابت )

مفعولان مفعولان مفعولان  
o/o/o/o/o o/o/o/o/o o/o/o/o/o

أو في أربع تعلمات ثلاثية

مفعول مفعول مفعول مفعول  
o/o/o/o/o o/o/o/o/o o/o/o/o/o o/o/o/o/o

إذا بدأنا بالتعلمات الرباعية الثلاث . وحسبنا  
من كل منها حرفا ساكنا واحد في موضع ثابت نتج  
عن ذلك شطر به اثنا عشر حرفا متحركا وتسعة أسبابت  
ساكنة . ويطلق على « السبب » الذي حذف  
ساكنه « السبب للمسر » .

وبحذف الساكن الأول من كل تعلمة ينتج لنا

1 o/o/o/o/o 2 o/o/o/o 3 o/o/o  
مفاعيل مفاعيل مفاعيل

وهذا هو شطر بحر الخرج . ودليله  
الرقمي : ١ - ٢ - ٣ . وهذه الطريقة تستخرج لكل  
بحر دليلها . يمثل توالي أرقام الأسبابت المسيرة التي  
حذف ساكنها . أي هو متواليه رباعية حدودها  
أرقام الأسبابت محدودة الساكن

وبإذا حذف الحرف الساكن الثاني من كل  
تعلمة . نتج

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
مفاعيل مفاعيل مفاعيل

وهو شطر بحر الرمل . ودليله . ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥  
وكذلك نحصل على شطر بحر الرجز . إذا حذف  
الحرف الثالث . ودليل الرجز الرقمي ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
مفعولان مفعولان مفعولان

وهذه البحور الثلاثة السابقة : الخرج والرمل  
والرجز . هي بحور دائرة « المختب » عند الخليل بن  
أحمد

ومن الطريف أنه يصبح بإمكاننا إضافة بحر رابع  
جديد إلى هذه الدائرة . إذا حذفنا الحرف الساكن  
الرابع من كل تعلمة

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
مفعولان مفعولان مفعولان

والدليل الرقمي هنا ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢  
المؤلف . ومن الممكن في واقع الأمر أن نعتبر أن  
هذا البحر هو بحر الدوبيت .

والقطع المشهور للدوبيت

فمن مفاعيل مفعول مفعول  
ويمكن أن يعد البحر الوافر صورة من صور بحر  
الخرج . استبدلنا فيه بساكن السبب الثالث  
متحركا . وبالمثل يمكن أن يعد البحر الكامل هو  
نفس بحر الرجز . استبدلنا فيه بساكن السبب الأول في  
متحركا . وهذا الاستبدال في المبادئ جائز حسب  
قواعد التحويلات التي حددتها للمؤلف . وبحر « الوافر  
والكامل » يؤلفان دائرة « المؤلف » في العروض  
الخليل .

وكل بحر من البحور الأربعة السابقة . « الخرج  
والرمل والرجز والدوبيت » مؤلف من تكرار تعلمة  
واحدة . فهي إذن بحور صافية . نستطيع عن طريق  
الخرج بين تعلماتها أن نستخرج كثير من البحور وغير  
الصافية . أو « المختلطة » . والقاعدة في ذلك أنه  
« لا يجوز عند استخلاص البحور المختلطة أن ينظر  
التعلمة في أي بحر (مولد) إلا الصيغة السابقة أو  
اللاحقة لها في الترتيب . وترتيب التعلمات الرباعية -  
كما رأينا - هو

مفاعيل (الخرج) - مفاعيل (الرمل) -  
مفعول (الرجز) - مفعول (الدوبيت) »

أ - فإذا أخذنا كل رقم من دليل بحر الرقم المناظر  
له في الدليل السابق . نتجت البحور التسعة  
التالية

١ - (مفاعيل مفاعيل مفعول مفعول)





الدراسات الحديثة ، هي - وهذا أيضا رضى الأستاذ  
على الجدى ناصف في «مدخل» الكتاب - تنه  
الطريق وتطوع الشعر للحاسب الآلى «الكمبيوتر»

وقد أحس المؤلف بما يمكن أن تنبئه فكرته من  
خاف وتساؤلات عن الشعر وحقيقته وموسيقاه  
فقال «أعرف يا صديق أن الشعر ليس أرقاما  
وليس معادلة رياضية»

وليس يخاف هنا ذلك الخلاف المتمد حول  
العروض الخليل وتنظيمه وأورائه . ولعل عصر م  
يشهد تباين الآراء فيه . بين مدافع عنه أو منكره  
ساحر به . مثلا شهد عصرنا

ولد كثرت محاولات التجديد في موسيقى الشعر  
العرب ونوعت غير مئات السنين . ونجح كثير من  
هذه المحاولات . ولكنها كلها تطلعت في أوزان من  
صميم العروض الخليل . وآخر هذه المحاولات - أو  
التجارب - ما قام به أصحاب الشعر الجديد من جعل  
التصيلة - وهي الوحدة الموسيقية التي قررها الخليل -  
الوحدة الموسيقية لفصيحته الجديدة . وليس  
البيت ، فلا تألف القصيدة الجديدة عندهم من  
أبيات ذات شطور متعاقبة . وتسهيل متساوية في  
الزمن . وعرف موحده تحتم لها لأبيات ، وهي  
تألف من وقوف تتحد وحدة أصغر من وحدة البيت  
قاب لها . فتريد فيها . ونقص ، حتى ليصبح السطر  
تعبئة واحدة صاحب . طبقا لحاجة الشاعر من أداله  
للمنى وصياغته . لهذا النظام الشعرى ليس دخيلا  
على نظام العروض العربى ولا من موسيقاه . هي  
نفس الوحدة التي اعتمدها الخليل

ولا يراد بهذه الإشارة إلى شعر التصيلة ، الدفاع  
عنه وعن قوابله نصيحة . وإنما هي دلالة على سيطرة  
النظام التقيدى وعنه . وانحياز الشاعر إلى السيل  
إذا ما أراد الخروج عنه حتى

ولقد كانت فكرة الدوائر العروضية التي توصل لها  
الخليل بن أحمد سببا في الكشف عن كثير من  
القوابل الفنية التي كان بإمكان الشاعر العربى أن  
يستعملها - لو أراد - بوسع . طبقا للمعايير التي  
وصفت للدوائر . والتي استلزم وجود سبعة غور  
مهمة لم يستعملها العرب . منها للتدراك إلى  
حاجب لأوزان الخمسة عشر المتبعة

وبذلك فتح الخليل بن أحمد - بجدد - الأبواب  
واسعة أمام الصائمين ومن تلاهم حتى يستعملوا في  
أشعارهم أوزانا جديدة . مهدت لإضافات متنوعة  
يعرفها دارس التراث الشعرى العربى

ومن المؤكد أن فكرة الدكتور مستجير التي طرحها  
في كتابه تسوجب أوزانا أخرى مستحدثة .  
وإمكانات واسعة أمام الشعراء بكتوب من قواليم  
النمى التي يصور وفقه شعرهم العمودى أو شعرهم  
التعبيل الجديد

وتلغى أن الخليل بن أحمد (لتقوى في منه  
١٧٠ هـ) قد سقى إلى أسرار أصول ومعايير لموسيقى  
الشعر العربى طلب . إلى يومنا أساسا لكل دراسة  
تطمح إلى إيجاد نظرية أخرى وقوانين مقايير . ولكن  
أحد لم يستطع أن يهت من أسر نظرية الخليل التي  
اقترب بها على حصر جبل ما عرف من أوزان الشعر حتى  
عصره في خمس دوائر . والتي جعلت لكل بيت من  
الشعر تعاميل معدودة تقاس بها المدد الزمنية .  
ووصفت أوزانا ومحورا سميت بأسماء معلومة  
وحددت ما يعرض لكل منها من تغييرات (أو  
حجافات وحلل)

وبلغت نظرية الخليل من الدقة حدا مذهلا .  
مارا مل مترا تأمل . فقد كان للخليل عقلية هذه مكته  
من إتقان العلوم الرياضية وعلوم الإيقاع والنم .  
واستقراء الشعر العربى الذى سبقه كله . وتصميمه  
تصميما دقيقا يحدد موسيقاه ويستخلص وحدته  
الإيقاعية . ويظم أوزانه التي أنشأت بالشعر  
القديم . فلم يشك منها إلا القصاصد المعدودة .  
والأبيات المعززة . والتي اضطربت أوزانها

وقد دارت فكرة الدكتور مستجير في نطاق نظرية  
الخليل . ولم يأتى من هذه النظرية اعتيادها  
الأساسى في نظريتها وتعميدها لموسيقى الشعر على التمثل  
والتيكرونيالوجيا . من النظام الحروف المتحركة  
والحروف الساكنة في البيت الشعرى . وعلى أساس  
أن في كل لفظة وتلا هجوها (/ / ) أو مقروفا (/ / )  
لا يجوز الخلف عنه أو التعديل فيه . فالوتر تعتمد  
عليه التصيلة ولتور حوله الأسباب التي يمكن أن  
يلجفها التنبير

وهناك بطبيعة الحال اختلافات يسيرة بين نظرية  
الخليل وفكرة الدكتور مستجير . ذلك أن العرض  
الأساسى بأن البحور مكونة من عدد معين من  
الأسباب الخمسة اقتضى إيجاد مخرج للبحور ذات  
التصميمات المسترجة . كالطويل والبيط . أو البحور  
التي تشمل تعميلا على فواصل صغرى . كما  
اقتضت تلك الفكرة المستحدثة أيضا إيجاد القواعد  
التي تنظم التغييرات أو التحويرات الممكنة لها يعرف  
بالحجافات والحلل

وبما لا شك فيه أن في فكرة الكتاب شعولا  
واسعة ومهارة رياضية تحاول أن تلتف بأدع قوية  
حول الشعر العربى فديمه وحديثه تشمه من جميع  
أطرافه

ويرى المؤلف معه أن تطبيق طريفه الجديدة  
يصح بحور الشعر في مجموعات تسفها . وتسهل  
محصنها مبهجا . ويمكن من تمثيل كل بحر . وتحديد  
العلاقة بينه . وبين غيره من البحور . من طريق  
الانظام الحسية . كما أنها تفتح المجال أمام





# عرض الدوريات الأجنبية

## الدوريات الإنجليزية

هدى الصدة

بهاء جاهين

- ١ -

هناك عدة دوريات أدبية المجلدية متخصصة في الأدب العربي وأحياناً في أدب الشرق الأوسط عامة. ومن تلك الدوريات مجلة الأدب العربي Journal of A. Literature وأدبيات Edebiyyat و «الأزور» Azure وهناك دوريات أخرى سياسية واقتصادية في الأساس، ولكنها - أحياناً - تفرّد ببعض صفحاتها مقالات، تتناول ناحية أو أخرى من أدبنا العربي. ومن تلك الدوريات «المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط» (International Journal of Middle East) وهناك دوريات أخرى متخصصة في الإسلام مثل «دراسات إسلامية» studia Islamica وهي - أيضاً - تفرّد - أحياناً - ببعض صفحاتها للأدب العربي. ولقد اخترنا ثلاث مقالات من ثلاث دوريات مختلفة، وجميع تلك المقالات تتناول الشعر العربي من وجهة نظر غير تقليدية. وفي مقالتي ما يستخدم الدارس للبحر البيوي في التحليل

- ٢ -

الموجودة في دراسة ستيفن كينغ من قياس مدى خصوع الشعر العربي للتأثير الموروثة، خصوصاً عندما نصح في الاعتبار أن التيار السائد في الشعر العربي - منذ مولده - هو ما يسمى بالشعر الصائلي وهو شعر وجداني شخصي - في جوهره - على نحو ما استقر عليه التعريف الأوربي. ويتوقف المقال لباقش طابع هذا الشعر في التراث العربي، من حيث خصوع هذا الشعر خصوصاً كاملاً لروايات غير شخصية أو وحدانية. أي من حيث خصوعه للتصانيد الأدبية المتوارثة التي لا تنمق بالغايات محسب، بل عند إلى المفسرون والمراجع النفسي

ويتعامل المقال الأول مع ظاهرة الشعر الغنائي العربي، من حيث خصوصيته، على المستوى التاريخي والمقارن. أما المقال الثاني فيتوقف وراء الشعر المحال، على علاقة شهيرة تحللاً بيويًا، كاشفاً من مرونة الأعراف الأدبية وعمايرها ووظائفها. أما المقال الثالث فيتعامل مع نماذج مختارة من الشعر العباسي، حصفاً الأعراف الأدبية ووظيفتها في النص الشعري.

### الشعر الغنائي في الأدب العربي

والفقال الذي اخترناه من مجلة «الأدب العربي» : عدد ٦ (١٩٧٥) عنوانه «ظاهرة الشعر الغنائي في الأدب العربي». ويقول كاتب المقال ستيفن كينغ: «إن هناك لغزاً لم يمسحوا عنه حتى الآن لغزاً بالغ في الخوض للأعراف التي تحكمه... والتعقطة

ونشارك هذه المقالات في أنها تعالج - من مصطلحات منهجية ومفاهيم مختلفة - خصوصية الشعر العربي القديم، وبصوره خاصة الدور الطاعني الذي نلعبه لأعراف الأدب في نصيبه السريه. ويجدر بنا - هنا - أن نعرف مفهوم الأعراف الأدبية literary conventions هي قواعد متواترة عليها في تراث أدبي معين، ويعرفها في، محلي ودية في معجم مصطلحات أدب على أنها «ما توافق عليه لادباء وجمهورهم من أساليب وصيغ أدبية». ويرتبطها مصطلحات ثلاثة: الاصطلاح والعرف، والتواضع. ومعنى مثالا على ذلك، بكاء الأطلال أو اللغز في مسهل القصيدة العربية. ورغم أن لأعراف الأدبية تقتصر على تعريف مانع لكنها تبدو أكثر مثلاً وسطوة في الشعر العربي منها في الشعر الأوربي، بل تكاد تشكل خصوصية الشعر العربي القديم عند المستشرقين

ويبدأ الكاتب مقاله بتعريف للنوع الأدبي (genre) يؤكد فيه أن النوع الأدبي ليس مجرد قالب محب، إذ تحتد التقاليد التي تحكمه إلى المفسرون

(subject matter) وذلك تعريب يحل النوع  
لأدى محدداً رؤية الفنان للعالم

ويرى الكتاب الشعر العناني بأصنافه تجسداً لروح  
العنونة ، بينا يظن إلى الشعر الملحمي بأصنافه بعيداً  
عن الشباب ، أما الشعر الدرامي فهو تعبير عن  
الصبح المعنى

ويبدأ الكتاب - بعد ذلك - في عرض عام  
لظاهرة الشعر العناني lyrical poetry في التراث  
لأدى الأوربي أولاً ، ليرى بعد ذلك كيف انعكس  
النوع الأدبي على النقد الأوربي ، بدءاً من أوسط  
الذي ارتكزت نظريته في الهاكاكا على الشعر الدرامي  
والمحمي . فأعصت دوراً ثانوياً للشعر العناني ،  
وجعلت منه أقل الأنواع الشعرية قيمة ، ولقد تأثر  
النقد الأدبي الأوربي بهذا الموقف الأرسطي من الشعر  
العناني دهرًا طويلاً . ولم تتأكد للشعر العناني مكانته  
مجدية إلا في أواخر القرن الثامن عشر مع الحركة  
الرومانتيكية . وقد كان لظهور كتاب المستشرق  
الإنجليزي ويديم جورو (وهو قصائد مترجمة من  
العمات الآشورية) - عام ١٧٧٢ - دور مهم في  
إعادة النظر إلى الشعر العناني وإعطائه المكانة الأولى  
بين الأنواع الشعرية . لقد وجد جورو مثل الأصل  
للمفهوم الرومانتيكي للشعر في تلك القصائد ، وذلك  
لأنها تتصف بروح بدائية تلقائية . هي جوهر الشعر  
وأصله . فما يرى جورو . وهكذا كان للشعر العربي -  
باعتباره جانباً من التراث الشرقي - دور مهم في تغيير  
وجهة النظر النقدية الأوربية للشعر العناني . وفي دفع  
عجلة تيار الرومانتيكي في الشعر

ولقد كان للقصيد الهنداري Pindaric Ode من ناحية أخرى - حصل في ريع شأن الشعر العناني .  
وذلك لما انسبت به هذه القصيدة من سمو في  
موضوعها ووجدتها في العاطفة . وبفارق الكتاب - بعد  
ذلك - بين هذه القصيدة وبين القصيدة العربية في  
شكلها لأول . فلاحظ أن كثرتها تسم بالطون  
ولقالب التركيب .

ويقتل كتاب الهاب - بعد ذلك - إلى ظاهرة  
كتشفها إريك أويرباخ في كتابه : الهاكاكا  
Mimesis . وتتصل بأسلوب هوميروس في  
الأوديسا . إن قارئ القصيدة الهوميرية يكتشف أن  
"مهمي الحياة في القصيدة يتركز حول الطقعة  
الحاكمية ، بحيث يبدو من هناك كما لو كانوا عليها  
هذه العبقة . ويلاحظ منتكيشن أن هذه  
الظاهرة التي لاحظها أويرباخ تعود الشعر العربي منذ  
نشأته . مثلما تعود الشعر العناني المعاصر لهوميروس .

ولا تقتصر هذه الظاهرة - فيما يلاحظ كاتب  
المقال - على الشعراء العرب الذين تمتعون إلى  
الاستقرارية ، من أمثال امرئ القيس وعمرو بن  
كلثوم . بل تمتد لتشمل الصعاليك من شعراء العرب

وفقرائها ، ذلك لأن الجميع يعبرون عن قيم  
أرسطراطية . ندو - أساساً - حول الفروسية  
والشهامة والشرف - ويقارن كاتب المقال بين هم  
الفروسية على هذا النحو - وهم شعر الفرس  
الأوربي - في المصور الوسطى - ذلك لأنها جميع  
تجارب حول ظاهرة الشاعر العاوس في ثقافتين  
مختلفتين . إن هذه الظاهرة تتج - في نظر كاتب  
المقال - تركز الشعر والشعراء في بلاط الملوك  
ولأمراء . ستوى في ذلك الأمة الإسلامية وأوروبا في  
المصور الوسطى . ولقد بلغت هذه الظاهرة أوجها في  
الأندلس الإسلامية ، ولإيرواناس Provence  
من جوب فرنسا في أوروبا . ولكن كاتب المقال يرى  
أن الشعر العربي كان يتبع - شيئاً فشيئاً - عن التعبير  
الحرفي ، وهو جوهر الشعر العناني . ويتقارب - بدلا  
من ذلك - في أشكال ثابتة متخلقة على عصبها .  
وذلك على عكس الشعر العناني الأوربي الذي بدأ من  
جنوب فرنسا وانتشر - بعدها - في كل أنحاء أوروبا .  
دون أن يحصر في قالب محدد من حريته

ثم ينتقل منتكيشن إلى دراسة ما أسماه دعاة  
الرومانتيكية العرب بالتصريح العناني في الشعر العربي .  
ويلاحظونه من عليهم صمم "الأنا" على هذا الشعر  
ويرى أن هذه الظاهرة ليست سوى ظاهرة تقليدية .  
تنب عن حضور الشعر العربي لأسر التقاليد .  
وتعبر في أشكال ثابتة . لقد فهم هذا المصوغ إلى  
جميل الصميم ، أنا ، واحداً من هذه التقاليد . بل إن  
هذه التقاليد هي السبب فيما يشعر به الأوربيون من  
روية الشعر العربي . " هذه الزناد لا سبع " .  
كتب المقال - من الغاية الواحدة بها يعتقد  
الكتيرون ، بل ترجع إلى سطوة التقاليد على الشعر  
العربي . ولذلك لم تكن الـ "أنا" في الشعر العربي  
ليعباً عن تجربة ذاتية . أو صادرة من تأمل  
للذات . بل هي - على العكس من ذلك - فارغة  
من حيث المحتوى النصي

ولا يشي كاتب المقال من أسر الصائيد سوى  
المرحلة المبكرة من الشعر الماهل ، مثل شعر امرئ  
القيس . ويرى أن الشعر العربي - في هذه المرحلة -  
كان جزءاً لا يتجزأ من التراث الكلاسيكي العام  
ويرجع ذلك إلى ما يسمى - كاتب المقال - بسداجة  
الشاعر وصلة مباشرة بمتاع الطمعة وغانان  
صفاء غمان في الشعر الكلاسيكي - فما يرى كاتب  
المقال - ذلك لأن الـ "أنا" في تلك المرحلة لم تكن  
ذاتية فحسب . بل كانت جماعية . وموضوعية  
بالمثل . ولقد كان الشاعر يعبر عن مشاعر الجماعة  
ورؤيتها للعالم . في نفس الوقت الذي يعبر فيه عن  
مشربه ورؤيته الشخصية . ويشجع منتكيشن  
بعض الشيء فيما يجمع بين الشعر العربي - ككل -  
بإندام الصدق ، فيؤكد وجود نوع من "الذاتية  
المقوية" في هذا الشعر . وعلى بذلك أن الشاعر  
العربي القديم يعبر عن مواطنه الشخصية . ولكن من  
خلال ما يستعيره من صور السابقين ومطامير

وتبكت في النهاية - أن يخصص الهدف من مدح  
منتكيشن في أنه يحاول أن يدرس ظاهرة أدبية  
عربية . وذلك ليرى العاري الأوربي ، ويكشف به  
عن خصوصية الثقافة العربية من خلال مقارن  
بالعائنة الأوربية ووجد تاريخها . ويشرح الكاتب  
انغلاق الشعر العربي على هذه وعدم قدرته على تجاوز  
مرحلة العناية إلى الملحمية أو الدرامية ، على أساس  
من تقيد الشاعر بالأعراف الأدبية . تلك الأعراف  
التي لمعت بكتابة هذا النوع الأدبي - الشعر العناني -  
فما يتصل بالتعبير الصادق والحر . والإنشكاك الذي  
يلفتنا إليه الكتاب ومفاته هو إشكال يشغل في التحد  
التاريخ الأدبي الأوربي . وذلك قوعد نقده ،  
أساساً لتحليل تاريخ الشعر العربي ، وعمودياً بكم  
الشعر العربي بالقياس إليه . وفي ذلك نصف  
واضح . لأنه يقضي على خصوصية الظاهرة  
لأدبية

### الشعر الماهل . تحليل بيوي

والمقال الذي الذي اختاره من "الطلة الدولية  
لدراسة الشرق الأوسط" ، عند ١٩٧٥) عرابه  
، تحليل بيوي للشعر الماهل . يعرف كاتب المقال كمال  
أبو ذؤيب إن التحليل التقني ينفصيدة العربية تحليل  
غير واف . لأنه يركز على العلاقات السطحية في  
القصيدة . مثل الاستعارات ونحوها اللفظي وهو ما  
أدى إلى الرأي النقدي الشائع أن القصيدة العربية  
تتحكم فيها تقاليد أدبية ثابتة ، تتمسك في قوالب  
لعمري وصورية متكررة . ومن أشهر تلك التقاليد  
الأدبية ما تبدأ به القصيدة العربية الكلاسيكية من  
بكاء الأطلال . ويعارض كمال أبو ذؤيب هذا الرأي  
الشائع ويصل إلى نتيجة مغايرة تخصص في أن تلك  
التقاليد . وخاصة بكاء الأطلال - لا يمكن فهم  
وظائفها إلا بسوع من التحليل لا يركز على السطحي بل  
يتمد إلى طبقات المعنى layers of meaning وهو  
يستشهد على ذلك بعام الانتروبولوجيا المعاصر  
كلود ليفي ستروس الذي قام بتحليل بيوي لعدد من  
الأساطير . اتبع فيه أسلوب انصراق السطح نحو  
الطبقات الخفية للمعنى يقول ليفي ستروس

، إن البناء المتعدد الطبقات للأسطورة الذي  
ذكرته آنفاً يصبح لنا أن نمثد الأسطورة بترقة للمعاني  
التي تنظم في شكل خط ، أو عمود . ولكن كل  
مستوى يشير إلى مستوى سواه . تبعاً للطريقة التي تقرأ  
بها الأسطورة . وكل بترقة يدورها تشير إلى بترقة  
قائمه . وكل أسطورة إلى أسطورة أخرى . وإذا  
تأملنا من المعنى الهائل الذي تشير إليه كل تلك  
الطبقات التي تتحد إحداها على الأخرى . نجد أن  
الحجاب الوحيد الذي يرو لنا من هذه الدراسة هو أن  
الأساطير تلك على النقص الذي كرمها ،

وخلل كمال أبو ذؤيب معقده ليد ومطلعا .

عفت الديار عليها فقامها

من تأييد شوطا فرجامها

(نظر شرح ديوان ليد بن ربيعة العامري تحقيق  
حسن عباس ص ٢٩٧ - ٣٢١ لمراجعة النص  
الكامل وشرحه) بادئا بلفت انتباهنا بأن التميز  
العمري في القصيدة - على عكس الأسطورة حيث  
السطح العمري ليس له أهمية على الإطلاق يلعب دورا  
هاما ، يمثل في تحديد العلاقات الباطنية للقصيدة .  
ويعطينا كمال أبو ذؤيب فكرة واضحة عن الأسلوب  
الذي سوف يستخدمه ، فبعد أن يركز في تحليله  
معقده ليد عن المقدمة التقليدية (بكاء الأطلال) وأنه  
يستخدم في تحصيله مسج قبل - متراوس في تحليل  
الأسطورة - ذلك المنهج الذي يعتمد على فكرتين  
أساسيتين الأولى هي مايسيه ليد متراوس بالوحدة  
القالبية formative unit . ويعتقد أبو ذؤيب أن  
قالب القصيدة يتقسم إلى عدة وحدات مثل بكاء  
الأطلال أو وصف الجمل . فكل ما يقا في بكاء  
الأطلال مثلا ، يندرج تحت هذه الوحدة والمفهوم  
الثاني هو ما يسميه حزم العلاقات (Bundles of  
relations وهي مجموعات متداخلة من العلاقات .

التغير	التغير
يمضي الماء	تجبر القليلة الخيم (كبحث عن المعنى والماء)
يطائر الفيضان التربة	تبقى القليلة
التربة فاحشة	تتم التربة بالظفر
لا بات	بحو البات
لا حيوان	تأق الحيوانات
لا إنسان	تولد الحيوانات
تمرت الطبيعة إلى الأبد ولا	تجش الحيوانات في زمان وهده
عجب الإنسان	مع صغارها
تجبر نواز الشاعر	يتحول الزمن العادي إلى زمن مقدس
لعنة . لا أطفال . لا يوجد ما يجمع الحياة	
يتحول الزمن المقدس إلى زمن عادي	
الموت	الحياة

وهذا التناقض يمثل في الصراع بين الموت والحياة  
الذي يتجسد في عنصر التغير . ويكسر هذا حدود  
التناقض في الوحدة القالبية الأولى للقصيدة وهي بكاء  
الأطلال . ويرى صاحب المقال من وراء هذا  
الحدود إلى توضيح تواجد نوعين متلازمين من التغير  
يشير إليهما ببالي الحياة والموت

كما أنها ما يقال حول كل وحدة قالبية عندما ينظم ما  
يقال في حداول . يبرز العلاقات المتداخلة التي تسمى  
بصغرى رئيسية . الأولى هي علاقة التورر أو  
التشبه والثانية علاقة التناقض أو التصادم  
ويعطينا كمال أبو ذؤيب حدودا بالتناقض الأساسي  
في القصيدة ككرر عبر وحداتها القالبية المتعددة

وبلاحظ كمال أبو ذؤيب أن تلك التناقضات  
الثانية تتركز في الأجزاء التي تمثل الصراع بين الحياة  
والموت (بكاء الأطلال) حيث يجاهد الحياة في إثبات  
وجودها وسط الموت ، حيث التناقض السمة  
الجوهرية للموقف نفسه ككل ، بينما يظل في الأجزاء  
التي تسودها روح التناهم والانسجام ، كما هو الحال  
عندما يتحدث الشاعر عن حياته وسط الفسيفساء  
وسنحرص هنا على سبيل المثال إحدى الدوائر التي  
تمثل الوحدات القالبية المختلفة وما يندرج فيها من  
علاقات متداخلة

ويرى صاحب المقال من وراءها رصد وتصنيف  
العلاقات التي تحكم عالم القصيدة وتندفع الشاعر إلى  
التذبذب بين الإيجابية والسلبية . فيفسم الدائرة إلى  
قسمين ، أحدهما يمثل الاستمرارية ، ويمثل الآخر  
الانقطاع ، والشاعر يبنى عليها معقده

وكما نلاحظ انقسام الدائرة إلى ثلاث طبقات  
الأولى إيجابية وتحتوي كل ما يمثل القوي التي تعمل من  
أجل انصهار الحياة على الموت . والأخيرة سلبية  
وتحتوي كل ما يمثل القوي التي تعمل على انصهار  
الموت . أما الوسطى فهي محايدة . عبر حافة وصل  
تتبادل فيها القوتان

وبلاحظ الكاتب بدقة تواجد العناصر المختلفة في  
المنطقة المحايدة وبلاحظ كيف يندرج العناصر التي تسمى

القصيدة تتطور من خلال علاقات التضاد الثنائية  
Binary opposition وتشابه القصيدة في هذا مع  
الأسطورة إلا أنها تحتوي تلك التناقضات لغويا  
أيضا

- |                    |                    |
|--------------------|--------------------|
| ١ - محلها ومقامها  | ٤ - عطفها وأعلامها |
| ٢ - حلالها وحرامها | ٥ - كهلها وهلامها  |
| ٣ - جودها فرجامها  | ٦ - هروها وندامها  |

يرجع الكاتب إلى نتيجة مؤداه أن مفهوم التميز  
مفهوم تحكمه المفارقة paradox فهو متناقض  
دائما ، حيث يكرر التميز كإحدى قوى الحياة ،  
وهناك التميز - يعب - كإحدى قوى الموت

وبعد تحليله المفصل للمقدمة (بكاء الأطلال)  
يستخدم الكاتب نفس المنهج في تحليل باقي أجزاء  
القصيدة ، أو ما يسميه بوحداتها القالبية ، فنجد أن



بالإضافة فقط ، أو السلبية فقط . وتعتبر القليلة من الاستثناءات القليلة في هذا المجال وذلك في دائرة الشاعر حيث تمثل بالسبة له كل ما هو إيجابي بينما تمثل سببته كل ما هو سلبى . إلا أن القسمة نفسها كدلالة عميقة على عصر سلبى وهو عصر الأدب ، من عصره المير يتعاملون مع العدو . ونوحى تلك الدوائر بأن الرحلة والبحث عن تحقيق أهداف لتصاحب دائما الصعابة والخطر والكفاح ضد قوى الشر بطبيعته وخطوئته ولأسسه . وبدأ كل عصر في تلك الرحلات طريقه بمرح من المرح أو السمع . فمثلا ، ترحل القليلة عندما يموت الخصب . ونعمد البقرة الوحشية طفعا . وتبدو مائة الشاعر هربة مستهدفة من شدة التعب . هل أن الرحلة تعود دائما إلى الأمان رغم المتاعب ونصاعب . وهكذا فإن نهاية الرحلة تقابل بدايتها وماتى تؤدي إلى التوازن .

وبعد ذلك ينتقل الكاتب إلى عصر قصيدة أخرى لأبي ذؤيب الهذلي وينسج في هذا التحليل خمس أسطورت الذي أبعده في تحليل القصيدة الأولى . ونكشف هذه الدراسة اختلافا جوهريا في رؤية الشاعر للواقع فيما يرى أبو ذؤيب أن الموت الواقع البالي والوحيد ، وأنه يسهو كل أشكال الحياة . لقوه الإنسان والحيوان وحيوتها لا تحببها من الموت في النهاية . نجد أن رؤية أبي ذؤيب للواقع هي رؤية أكثر سلبية . فهو يرى أن كل شيء يحوى في داخله بذور حياة وبدور الموت . وأن التغير ناتج عن الصراع الدخلى بين تلك البذور .

وبعد الكاتب هذا الاختلاف في الرؤية للواقع بين الشعراء إلى أن لابد كتب قصيدته قبل الإسلام . بينما كتب المهمل قصيدته بعد الإسلام . وأن تلك الرؤية الفاتحة للواقع في حالة المهمل هي نتيجة لتطعيم الفكرة كوحده حقيقه ورمزية . يحوى حياة الشاعر وحاضره ومصيره . فتعطيه الأمان والشعور بالانتماء كما نجد في حالة أبي ذؤيب حيث تقوم تعيله كمثل لقوه حياة كما ذكرنا سابقا .

ولم يتركه بين القصيدة التي تؤيد وجهة نظري كمال فهم ويب في أن التحليل السطحي للشعر العربي يؤدي إلى نتيجة خاطئة . رغم التشابه السطحي الشديد بين عصر القصيدتين . فإن تداول تلك العناصر وتداخلها في كل قصيدة تعطي رؤية مختلفة للواقع من جانب الشعراء .

وبصل الكاتب في النهاية إلى سبحة صوره أو قصيده لابد لا تطور بظور حط وكما توسع في ذلك . فتمثل سبع الدوائر في صفحة لقاء عندما تلقى حجر في سرب . ولذلك فإن التكرار في القصيدة يكرر غير عشوائى . فهو نتيجة لملاقات تتوالى بين صفات لمعى القيمة الموجودة في القصيدة . وتشابه الأسطورة مع القصيدة في ظاهرة

التكرار هذه حيث يلزم التكرار البناء الأساسى في كلتا الحالتين . كما نحول لقب ستراوس . إلا أن التكرار في القصيدة له وظيفة اصافة . لا يحدى حدة الأسطورة . وهو يمثل في مصدر التجربة وتركيزه وحبيتها وإطلاقها .

وأخيرا لمحص الكاتب اليه الأساسة للقصيدة قائلا : إنها تتكون من قوتين متضادتين . الأولى هي التعبير الذى يحدث في الطمعة ويقتل الحياة والثانية هي القسمة التي تحدث في الطمعة والتعبير وتبحث عن موارد الحياة والاستمرار . وهو صراع دائم لا يحل أبدا مشحونة . وهذا فلابد من مخرج من الوساطة بين هاتين القوتين . وتمثل هذه الوساطة في القصيدة نفسها . فما يرى كاتب مقال . . .

### مادج من أعراف الشعر العربي

أما المقال للتأثير الذى سنعرض له فهو من مجلة دراسات إسلامية عدد ٣٠ (١٩٦٩) حوايا «مادج من أعراف الشعر العربي في قصائد أبي نواس» .

وفي هذا المقال محاولة لتصنيف وتفسير دور المرتبكات التقليدية والتمايز المتواتر فيها في الشعر العباسى . ويمكن تلخيص موقف الكاتب بأن هناك ثلاث وظائف لاستخدام الصيغ الشعرية المتعارف عليها . هذه الصيغ

(١) قد تلحم الأعراف الأدبية من صيغ وتشبيهات ومزيمات . رؤية القصيدة . فهي أكثر من محسنة كناية

(٢) قد تساهم هذه الصيغ والمزيمات في منه الإدراك . فالقارئ يحاول أن يفسر دورها كشواهد أو روابط أو أفعال في سياق قصيدته

(٣) قد تعيد هذه الممارات التقليدية المكررة لخلق عالم شعري خاص . نرى أنها تشير إلى الاتصال إلى مساحة الشعر والحال

وبسؤال انغرياس حامورى . في هذا المقال . تعيد التراث الشعرى العربى في قصائده أبي نواس . وحارص الرأى المتشائم بأن غلة الأشكال والأساليب التقليدية على الشعر العربى كان لها أثر مدمر . فهو يرى أن تلك التقليد يمكن أن تلعب دورا جوهريا مانسبه لمصنوع القصيدة ورؤية الشاعر . وأن اتحادها مع المصنوع والرؤية أو عدمه هو ما حدد قيمته . وتبقى حامورى مصفاة آيات من شعر أبي نواس ليدل على نظريته . فهو يتناول - مثلا - عصر الدجى التقليدى المعروف بالظلم أو القسمة . وبحرى دوره و أساس لأبي نواس تقول .

صاعطيك الرضا واموت غما  
وأسكت لا أعظمك باعتاب  
عهدك مرة تنوب وصى  
وابت ليوم هوى اجتناب  
وتغيرك الرضا وكس شيء  
يصير إلى سخير والذهب  
فإن كان الصواب لديك هجرى  
فماتك الإله من الصواب

ويخصص تحليل هذه الآيات في أن الصافي ر المقابلة ليست مجرد حيلة لغوية في هذه الآيات ، ولكنها تجسد للتناقض الجوهري في موقف الشاعر من غير حبيبته . فهو يقول إن الشاعر في البيت الأول يعطيا انطبعا بأنه تقبل تغير حبيبته وسم به ، وأنه من يقدم على عتابا ، ولكنه في البيت الثانى يبدأ في عتابا ، ويتكرر هذا التناقض في موقف الشاعر في البيت الثالث والرابع ، في البيت الثالث يعطيا حكمة ضروها أن كل شيء يصير إلى الزوال ، مما يعطيا انطباع التسليم والقبول ، وهذا به في البيت الأخير يظهر رفضه لتقبل تغير ورجته في دوام الوصل ، وهكذا فإن الطياف والمقابلة اللذين يستخدمهما الشاعر يؤيدان وظيفة جوهريه في تجسد موقفه نفسه

وبنقل حامورى بعد ذلك إلى مناقشة ظاهرة تكرار صور وصيغة محددة في الشعر العربى ، مثل تشبيه وجه الم محبوب بالشمس وخصره بعنق البان وماشابه ذلك ، ويقول إن تكرار مثل هذه الأوصاف يشرح الكلمات بالدلالات العاطفية لشئ الموصوف نفسه

وهنا ، قد تختلف مع حامورى ، فالكلمة تأخذ الدلالات العاطفية للشئ الموصوف دون دفع للتكرار ، بل إننا قد نذهب إلى أبعد من هذا ، فنقول إن تكرار تشبيه وجه الم محبوب بالشمس على سبيل المثال يحدث أولا عكسيا ، فمرغ الصورة من عنوانها العاطفى . ويغيب حامورى أن تلك الصور المكررة تخلق حيا بيضا عابثا شعريا متصلا من عالم الواقع ، وهو عالم مردوسى مكانه تلك الصور . وعلى تساؤل - هنا أيضا - عن قيمة وجود هذا العالم الشعرى المتصل من الكون

وأخيرا ، يقول لنا من ملاحظة هذه المقالات في الدوريات الأحسية أن ما يمر النقد الأوربى للشعر العربى هو تعامله الحاد مع المتعاضد ودقائق القصيدة وعدم اكتفائه بالانطباع والتصميم ، وهو يتجاوز الشرح إلى محاولة تفسير الظواهر الأدبية والفنية وتحليلها

*littérature*

## INTER- TEXTUALITÉS MÉDIÉVALES

la lecture  
et l'analyse littéraire  
aujourd'hui.

## Expression Communication

NEUVIÈME  
D'HISTOIRE  
LITTÉRAIRE  
DE LA FRANCE

سبيلك في معرفة وطبيعتك أنه لا يمكن أن يجد  
شعباً مثلك يا أيها الإنسان في هذه الأرض بغير  
كثير من نقل سائر خبره وهذا ثقافته التي قد وضع  
في هذه الأرض وفي هذه الثقافة . بل وقد  
كذلك تعدد مراتب التي قرأها في بعض من  
حفظها الذي بعده أعداد الذين يشعرون به  
. أعداد التي بغير . في أي ياتيه . في  
مصادره . في عمقه معرفة . في عمقه وعي بكم  
بعد التي

تتأرجح عملة الأدب، في جديدها الأخير (٤١) -  
فبراير سنة ١٩٨٦، موضوعاً من الموضوعات التي  
تشغل بال النقد الحديث في الغرب منذ زمن . والتي  
عناول البشر من خلالها أن يطور تصوراً معيناً لما تحتته  
جبروتها كرسيتها .  
Jabril  
: أي ما يتخلل النص من  
بصيص أخرى سابقة عليه أو لاحقة به ، ليس بمعنى  
التأثير والتأثر المعروف من قبل ، بل مفهوم آخر .  
عناول ميشيل ريفالير Riffailler أن يوضحه  
في القاص الانتحاري الذي يصغر به هذا العدد ،  
الذي يحتوي على مجموعة من الدراسات قدمت في  
ندوة الموسعة التي عقدت في ديسمبر ١٩٧٩ في  
جامعات كولومبيا (نيويورك) وبرستون . وقد جاء  
في مقدمة العدد ما يفيد بأن هذه الدراسات تعد  
فرصة لتتعرض - في فرنسا وفي أوروبا عمومًا - بأهال  
دارسي تراث العصور الوسطى في أمريكا ، وحرر  
أبداً فرصة لإبراز أهمية وأغنى التقدم . : أي للنص  
المأخوذ من الأهمالي التي كتبت في القرون الوسطى .  
لتحقق - بالنسبة للتعاد الحديث - من ظاهرة التراجع  
واسطريته الجديدة الحديثة

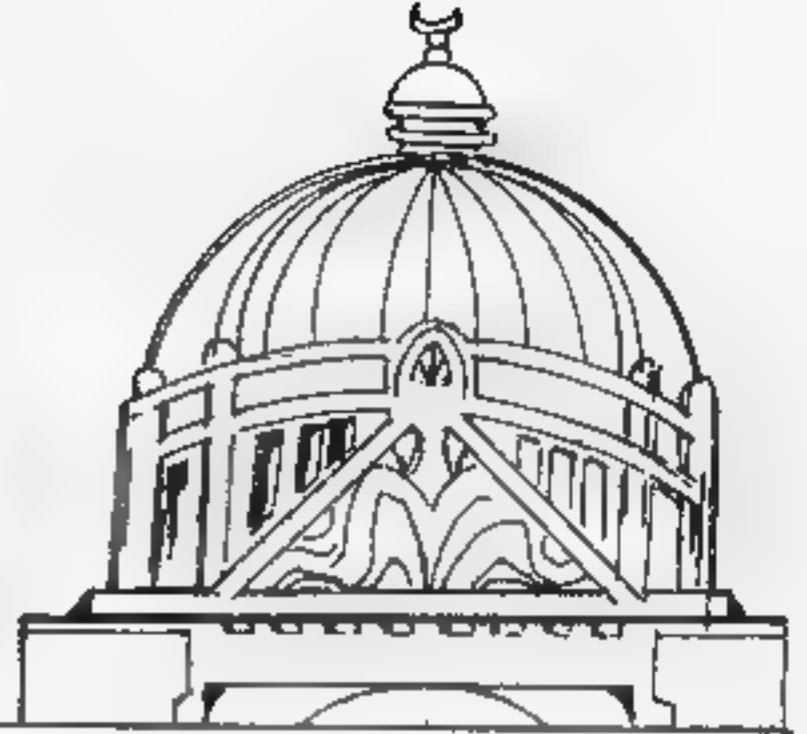
[illegible]

إن دراسة «أصداء النص» لإبراهيم النص ،  
تتميز بإنتاجية المرى *Significance* في حين  
تتحكم القراء في اتجاه التلخيص ، أي ذات الإحصاء  
الواحد ، في إنتاج المعنى *Sense* ، إنها وسيلة  
الإبداع التي يعنى بها القارئ ، أو الكلمات - في مجال  
المعنى الأدبي - لا تعنى ما يحيط به ، استناداً إلى أشياء أو





# الرسائل الجامعية



## الأبنية العروضية ووظائفها في شعر صلاح عبد الصبور

□ عرض:

### هـدى وصفي

وإن أكثر من استخدام البحور التي كانت قليلة الاستعمال في الشعر التقليدي، «إدخال عربطيا بالقرائب التقليدية إلى حد ما» في البداية، «يفارق هيثم الأبي» بين الأبنية العروضية عند صلاح عبد الصبور والمروص كما قد في الحليل. «مقتضيا عن بعض الغلل أو التبادلات

ونذكر هنا أنه في إطار المحتوى النقالي الذي كان يعتمد - ولأزال أحيانا - على الرواة - كان هذه البحور وظيفة تذكيرة ووظيفة إبداعية

فالتوازي في الشعر العمودي يساعد المستمع على حفظ القصائد، وكان الانحراف عن النثر عندئذ يؤكد النوايا الخطابية التي تنظم إنشائية هذا الشعر

على أن الأعراس التي تتوافق مع نماذج الحليل «درة في شعر صلاح عبد الصبور (٥٠٪) من مجموع النثر المختار». ولكن هذا الحد الأدنى من القواعد يسمح لصلاح أن يؤكد اتساعه إلى التقاليد العربية التي يود أن يحددها ولكن عن طريق الصكاك من «المروص» انطلق «كما يسميه الباحث» الذي يشمل في العادة لغزائير المروص القدم والحامدة

وبالرغم من أن شعر صلاح عبد الصبور ليس عمودياً فإنه يحتفظ بسيات عروضية - وحدث غيره من شعراء آخرين من أمثال الماغوط - حيث حرص

لغوي - فقد طرغ شوق الشعر للمسرح وأكسبه سلامة ومرونة ووضوحاً، ممصلاً أجناساً الأعراس القصيرة في الحوار المسرحي لدى شوق، لا يبي البيت وحدة كاملة، فيض المفاصع الحوارية الممزجة تكون بيتاً واحداً وكانت هناك محاولة الشعر المرسل، وهو الشعر الذي ينظم بدون قافية، ولا تسمى في هذا الصدد الترجمة العربية لكثير من الشعراء العرب المعاصرين. وقد تغدى من أشعارهم صلاح عبد الصبور، وهو يذكرهم بقدر ما يذكر القدامى

لما الشخصية المهمة على البحث، أي الحليل - فإنها تعبر بنصب الأسد في هذه الرسالة ولكن ماكنه الباحث عنه لا يعطو ما هو معروف من قبل وسيرجم أيضا إلى الفرنسية

وسبع هيثم الأبي في دراسته الخطوات التالية اختيار من مكون من خمسة دواوير للشاعر صلاح عبد الصبور - الناس في بلادى - أقول لكم - أحلام الفارس القديم - تأملات في زمن جريح - أشجار الليل - ثم البحث عن الأبنية العروضية التقليدية والحديثة في هذا الشعر - وبعد ذلك يحاول المدرس أن يوضح وظائف هذه الأبنية من خلال ما أضافه بالوظيفة التذكيرة والوظيفة الإبداعية، ويخلص إلى تقرير أن صلاح عبد الصبور

رسالة ماجستير غير منشورة، نشرت في جامعة إكس آن بروفانس سنة ١٩٧٥ كتبها هيثم الأبي - تحت إشراف جورج مولان

نحاول هذه الدراسة احادة أن تلقى الأصواء على تجربة مميزة في التطور الحليل لثقافة العربية - فو بحار الشعر - وهو الفن الحليل الذي يستند إليه دائما طهارة اللغة (كمر للاستمرارية) ، والذي بعد قلعة حصينة منذ أن قد في الحليل في القرن الثامن لبلادى - تصبح كل محاولة للتجديد ظاهرة مهمة - يجب نهجها وإدراكها - فهو سرى في صلاح عبد الصبور - مع رماله العريقين والسوريين واللبنانيين - خصيا للمروص التقليدي الذي يحافظ عليه الشعر العربي ؟

هذا هو التساؤل الذي يحاول البحث أن يجيب عنه ولكن برسانه أعيدت جوانب عدة من تطورات المرحلية - شعر هي لا يثنى إلا باسمين على صعيد البحث - هما الحليل من القرن الثامن وصلاح عبد الصبور من القرن العشرين ، وبين الاثنين لا شيء أو يكاد - هل بين العرب بدون محاولات تجدد أو طرح لإشكاليات خاصة بالشكل طوال اتى عشر قرناً ؟ هناك محاولة في العناية ، وهناك إبداع والموشح ، وى العصر الحديث ، عندما دخل المسرح في الأدب العربي - نجد المسرح العسرى

لأشعار ببعض المستطیع (ليس هذا هو الحال دائما مع الماعوط) ، أما شعر صلاح فهو يتكرد في أغلب الأحيان في «شطر» واحد - حيث يختلف عدد التفعيلات - والظروب داخل القصيدة الواحدة وهناك سبق من القوافي غير ثلاثة أرباع هذا الشعر غير العمودي الذي يتسمى (٢٤٥) منه إلى بحر الرجز ، و (٢٣٠) منه إلى بحر المتدارك ، وهما من البحور قليلة الاستخدام في الشعر القديم ، ويلاحظ أن صلاح عبد الصبور يهتم المادج القصيدية بواسطة «رحاقاب» أو «علل» ترد في المعادة عدة في بداية البيت أو في وسطه ، وذلك ما نرصده التماثل المبني

وغسل هيم لأمير يصف وظائف أساطير صلاح المرسله ، ويتوقف عبد ميسمه وظلمى لإبداع والتذكير ، وهما وظيفتان ملائمتان للشعر العمودي ، ويعللها في إطار العلاقات الشعرية التي لا زالت تربط - في القدم العربي - الشاعر بجمهوره ، ذلك أن الغاية الأساسيه من هذا الشعر هي الإلقاء ، ومستمعون للشعر - كما يؤكد الأمين من خلال دراسته مهداية لحركة الشعر - حساسون للغاية للآلية المروضية وشعر صلاح عبد الصبور (سواء العمودي منه أو (دو الطابع المروضي) يشيع هذه الرغبة عند الجمهور ، وللأسف إلى آخر مثل بحر الرجز من شأنه أن يؤكد الانتماء إلى التقاليد ، كما أنه مدام هذا البحر نادرا في الشعر القصدي وماذا ما يستعمله صلاح في شكله المستطیع ، فإن هذا يؤكد رجته في الخروج عن هذه التقاليد لتجديد دماها ، (ومن ثم

فإن أي محاولة لتعقيم استخدام العروض عند صلاح عبد الصبور لابد أن تكون في إطار نوع من الحدلية من الأصالة والمعاصرة

إن هذه الدراسة المعادة لا تحلو من عيوب ، وهي تشمل في عدم قلبيه الدارس على الوفاء بما تتطلبه الاقتراحات المقروحة - فالأمين بشير - مرورا إلى الوظيفة الإبداعية للبحر دون أن يحتل النسب الأساسه هذه الوظيفة الإبداعية - فهي في نظره لا تبدو أن تكون وصيفة جيالة ، أن معدهم باكسون - التي لم يشر إليها - فهو يتجاهلها كما ، في حين كان في الإمكان الاستعانة بها في تحليل العلاقات بين البحر وثيق وسائر مستويات القصيدة ، ما الصلة بين مختلف أنواع الأعراب وركيب صلاح عبد الصبور ، فاحمله وبيب الشعر - وهما وحدتان متميزتان - فهو يربطها مناطق جاذبية نزيه بالمعنى والخيال - هل بتلافيها أو بتعارضها ؟ وأكثر من ذلك فالدقة التحليل المروضي لا يكون دافعه إلا إدراج المخل في أعماق العلاقات بين معنى السياق أو الثبات الشعرية والأصوات والمقاطع والأجزاء وموسيقى الشعر ، ما يخص مارسوه أيديه التي أو دها الباحث ، والتي خصص التكرار أو الإحصائيات التي صرح ، هذه الرسالة فهي لا تعني سوى بيانات غير دقيقة كما - فضلا عن أنها حرة - من الخراب الإبداعي ، وما كان في احتياج إلى دسات أخرى عن شعر صلاح عبد الصبور لوضع ك العلاقات بين الآية المروضية عنده وركيب القصائد - وخاصة

العلاقة بالمعنى ، إدارته في إطار ضابط التلامس بمكان

لن تبين الخصائص الشكلية في شعر صلاح ، وثمة ملاحظات أخيرة ، فمحاولة التعريب بين صلاح عبد الصبور - شاعر أدبية - المتكسر - المسلك لتقافات عربية وغير عربية - وبين الشعر الشعري - لم نحل ، فيها الكثير من المعالجة

فوسمنا أن يقول إن هناك حلقة فكرية لدى صلاح تجعله أكثر القزبا من الشاعر الفرنسي بون فانين

إننا لا نستطيع أن نتكلم عن براءة اللغة عند صلاح ، فهذا رغب هو عه في ذلك ، فإننا نشعر الصفة

وعندما فإن نتائج الدراسة متواضعة ، فما هو مهم به أن هناك استمرارية على نحو ما ، ولكن هناك تعديلا في التشكيل وتقسيم البيت في وحدات صغيرة يمزجها الشاعر بحرية ، فما وراء هو إدراك في كيفية الاستمرار أو التواصل ، أي استمرارية التفعيلة أو البيت واستخدام الأعراب القديمة ليس مجرأ ، صلاح عبد الصبور وكثير من الشعراء الجدد يستخدمونها - ومن ثم فإن حجر الأعراب القديمة ليس واردا بصورة مطلقة ، وإنما كان على الباحث أن يتعامل عن أسباب هذا التغيير ومدى ارتباطه بتغيرات أخرى لم تطرحها الرسالة ، وخاصة على مستوى المفردات المستحدثة ، فالتكرير على الجانب المروضي وحده ، لم يشع الفرصة للتعرض للتشابث في الأداء اللغوي في مجموعه ، الذي يمثل نحن جوهر التحديث الشعري الحديث

## رسائل في الأدب المعاصر

□ عرض:

### ثناء أنس الوجود

الحبة التي تربط كل شخصية بغيرها من الشخصيات ، أن تمت برام حسنه ، ويظهر احداث من عطفه اليه حتى حطات التنوير وهذا يتأق بطبيعة الحال بدون العناية بصورة دقيقة وسليمة برسم كل شخصية ، وتوضيح أبعادها وجزئياتها

لما تعريف الشخصية المعنى والفننى ، كما أو ده الباحث ، فهو تلك الخواص السلوكية المرتبطة ارتباطا كليا ببراعت دت السلوك فهي مجموع الخواص السلوكية التي تتحدد مع سمات نسبة داخلية تحدد هي بدورها أبعاد ذلك السوك ولابد من تلاعب هذين الجانبين في الشخصية ، احداث النفس ، والحواس السلوكية ، وسوى الباحث كمهيد رسالته بتوضيح تعريفات ومفاهيم الشخصية ، ما بين الشخصية الدائمة أو ما أسمها بالشخصية المنقطعة - وهي شخصية التي لا تظهر للدرى مدامها وأبعادها

والرسالة موضوع العرض تتحدث عن «أثر الشخصية في البناء الفني في روايات نجيب محفوظ» ، وهي رسالة للدكتوراه تقدم بها الباحث دكتور محمد إبراهيم هبلى ، إلى قسم اللغة العربية بأداب الإسكندرية ، بإشراف الأستاذ الدكتور مصطفى هلاله ، وتشتمل الرسالة على ستة فصول ، يسبقها عميد يتناول مفهوم الشخصية وأبعادها ، وأنواعها في العمل الروائي ، حيث حصر الباحث هذه الأنواع في الشخصية المتصورة أو التامية ، والشخصية الثابتة أو الساعرة ، والشخصية المزدوجة ، وأخيرا الشخصية الملوحة

ويرى الباحث أن الشخصية تلعب دورا رئيسيا مهما في تجسيد فكرة الكاتب الروائي ، وأن العصر المؤثر في تسيير أحداث الرواية ، إذ إن الكاتب يستطيع من خلال شخصياته المتحركة - ومن خلال العلاقات

ادخلت مصر الحديثة بكتابتها ومياسيا في صراع طويل ودائم مع المستعمر وظروف التحلف الحضارى ، من أجل الخلاص السياسي والاحتياض وقد تعددت وسائل هذا الخلاص كما عبر عنها الكتاب والروائيون ، فكان خلاصا سياسيا مرة ، ودينا وحتيايا مرة أخرى ، كما كان خلاصا ثوريا شعبيا مرة ثالثة ، وقد سجلت روايات هذه الفترة اخرجت من تاريخ مصر الحديثة هذا كله تسجيلا طيبا

وأسناد نجيب محفوظ الذي يمدد لثباته عن كتابا روايا من الطراز الأول ، كان من أكثر الروائيين احتمالا بحث عن خلاص هذه الأمة ، وأكثرهم إلتحافا عيه في قصصه مختلفة ، التي تعرضت عبر المصادر التاريخية والواقعية ، وهي المصادر التي استعار منها هذا الكاتب موضوعاته وشخصياته وأحداث

رواية

لا مع آخر صفحات الرواية ، ويصرب لها مثلا شخصية «العمر» في رثانة (ميسجوى) «العمر والبحر» . ثم الشخصية الثابتة «السلطة» وهي ميمص الشخصية النامية ، وهي التي تظهر للقارئ منذ الصفحات الأولى وقد اكتملت أبعادها وحلودها ، فتثبت على شاكلتها تلك . حتى آخر صفحات الرواية . ثم يعرض بعد ذلك للشخصية المزدوجة ، وهي شخصية يرى أنها تتنازع بين جانبي سلوكيين مختلفين لها في آن واحد . أحدهما تمارسه في إطار حبها الخاصة بها تدرس نفس الشخصية عطفاً آخر من السلوك يناقض تماماً النمط الأول . وذلك في إطار واقعها الاجتماعي الحياتي العام . وأخيراً يعرف الباحث الشخصية المحررية بأنها هي التي يرتكز الحذب الروائي عليها . وتتحرك من حواف الأحداث

وتفصل لأول من الرسالة يتناول في الباحث كنه الشخصية الروائية عند نجيب محفوظ وهو عصرها في الشخصية الثورية ، وهي الشخصية التي رفيع البطل الذي يمثلها من وسط الطبقة المتوسطة . إحصاءاً من بضرورة التعبير . والنزوى مفهوم الرسالة . كما يقول صاحبها ، هو «التقدم الذي لا يكف من الإيمان بحركة تغيير المجتمع» ، ويقترب لديه الإيمان بالعلم الأدب . من أجل التقدم بالمجتمع في مراتب المد والجزر الثوريين . دون أن تصعب حريته . وإيمانه هذا يمان مستطيل وليس سلقياً . وبمثل أوضح تجسيد لهذه الشخصية هو «عل طه» في «القاهرة الجديدة» . وإن كان الباحث يأخذ على نجيب محفوظ عدم الفرض إلى أعماق هذه الشخصيات . والاكتمال بتقل واقعها الخارجي وهو حكم بنسحب كحديث على «أحمد راشد» في «خان الخليل» . و«عباس الحلو» في «رقائق المدنى» وهو يذهب في هذا عندما يصف به أعمال نجيب محفوظ الاجتماعية بوجه خاص تقريباً . مخلوها من الشخصية المثيرة المرحية هيبة الأبعاد ولا يستثنى من هذا إلا شخصيتي «فهي» . وأحمد شركت» في «الثلاثية» .

ثم يسعى الباحث بعد ذلك إلى شخصية المنفى والامتنى في أعمال نجيب محفوظ الروائية ، وهو يعرف الانتماء بأنه عملية التماثل والتلاحم الواجبة وختمية . بين الفنان وواقعه . وليس الانتماء مقصور في هذه الدراسة هو مجرد الارتباط بإحدى انظريات الفكرة . أو مجرد التعاطف مع هذا الاتجاه أو ذلك . وإنما يسعى في حقيقته إبداعات عملية تنظم وتنسق وارتباط كامل بالواقع بكل جوانبه المثابتة والباحث يرى أن شخصية «أكمال عبد الحواد» في «الثلاثية» هي الموصفة هذا المفهوم بطريقة هيبة فهي تصور أزمة جيل برته يتنى إليه نجيب محفوظ منه . أما شخصية اللامسى فتظهر في شخصية «محبوب عبد المديح» في القاهرة الجديدة . فقد بدأ كل القيم . وأحد من مفهوم السلطة الشخصية مساوا أساساً لحياته وهو بذلك يقف على الطرف الناقص

لانتماء «مأمون وصوان» . وعلى طه «في نفس الرواية والباحث يرى أن نجيب محفوظ قد جتبه التوفيق في هذا الجانب أيضاً . فرواياته تنفتح إلى تعميق جانب الانتماء في نفوس أبطاله . فهو يرى أن الانتماء في كثير من الأحيان يعرض على الشخصيات لاختيار واضح بينه «ما يشه» «الاحتياز» «تحتى» «دون محاولة» «من الوقوف على أبعاد الأنساء المعاشة»

وهي ظاهرة عدم الانتماء هذه تظالنا بصورة اقصى وأوضح في «أحمد عاكف» و«المعلم بوبو» . و«عباس شفه» في «خان الخليل» . فكل هذه الشخصيات تمثل اللامتنى مع اختلاف في درجه عدم الانتماء هذه . والباحث يرى أن مفهوم الانتماء واللاتمنا عند نجيب محفوظ قد تطور في رواياته الأخيرة نظراً ملحوظاً وخاصة في «ثرثرة فوق النيل» . «وميراث» . «والرايا» . «حب تحت الظل» .

وبعد ذلك يعرض الباحث للشخصية السلبية والشخصية الإيجابية وتطور مفهوم السلبية هنا كما يقول الباحث يعطى بعضاً آخر لمفهوم اللاتمنا عند الكاتب . إلا أنه يأخذ لحظة أخرى من حيث علاقة الشخصية بواقعها المعاش من ناحية . ويعرضها فيها من «الناحية» الأخرى . وتثير شخصية «أحمد عاكف» بطل . «وخلص الخليل» نموذجاً للشخصية السلبية عند محفوظ . مثلاً تعد شخصيات أخرى مثل «المعلم بوبو» في «خان الخليل» و«المعلم» و«كرشة» و«السيد» في «رقائق المدنى» . و«أكمال» في «السراب» وهو لا يبدو راسخاً كل الرضى عن حصر شخصية «أكمال» بطل «السراب» في نطاق الرضى القصور . وإخضاعه . من ثم . لعمليات التحليل المروية بالذات . في الدراسات التي قام بها بعض النقاد عند تحليل هذا العمل . ولكن الباحث بصطرب حين يتعرض للجانب النقي في «السراب» . هو يكر بإمكانية الاستعادة الكاملة من مثل هذه الدراسات النقية في هذا العمل . بل إنه يصمها بأنها تدفع بالرواية إلى «حرة» مقيدة . ثم يعود ليؤكد أن شخصية «أكمال» هي الشخصية المحررة في العمل كله . وسليها . وتعد أبعاد عرض سيكولوجي يدع بالشخصية إلى اللقاء داخل حدود الذات . من ١٠٦ إلى احتقادي أن مثل هذا الاضطراب إنما جاء من عدم تمكن الباحث من المنهج النقي في تحليل العمل الأدبي . فقد اعتمد على مصادر قديمة أدبية عرضت للشيخ النقي ما بين مثبت ومكرر . ومن ناحية أخرى حيرة الباحث وتردده بين نبي المنهج النقي الاجتماعي . وبين المنهج الاجتماعي فقط الذي بدا أنه أكثر ميلاً للأخذ به في تحليل أعمال الكاتب . ويصفه عامة فإن الباحث يعود في النهاية لكن يؤكد أن شخصية «أكمال» في «السراب»

إنما يجمع بين جديس إنساني واجتماعي في آن واحد وأنه لابد منها

ويتعمل الباحث بعد ذلك إلى شخصية الباحث عن المطلق . ويقول إن مثل هذه الشخصية ما هو . لا نقطة ارتكاز أساسية يستند الكاتب عليها لطرح مفاهيم خاصة في الحياة والكون والوجود . حيث يعرض الكاتب من خلالها للمفهوم الفلسفي لمعنى الوجود والبحث عند الذات أو عن المطلق دون إدراك لطبيعته وأبعاده . ويمثل «سيد مهران» في «النفس والكلام» النموذج الإنساني الباحث عن المطلق . وذلك إلى جانب شخصيات «علي الخبدي» و«زوف علوان» و«بور» و«عيسى سدر» . وكذلك شخصية «عيسى الدبع» في «المهاب والمخيف» . و«صابر» في «الطريق» و«عمر الحماوي» في «الشهادة» ويرى الباحث أن الشخصية الأخيرة تمثل تطوراً ملحوظاً من حيث الخروج بالشخصية من الحدود إلى المطلق

ويشهى هذا الفصل - وهو في رأى من أهم أصول الرسالة - بالشخصية التي أصفاها الباحث «مرمر مصر» عند تطورت عند نجيب محفوظ بتطور به الروائي من ناحية . ويتطور الواقع الذي يتقله ويصور أبعاده من ناحية أخرى . مما دفعه للتفكير عن هذه الشخصية بالذات وهو يرى مثلاً أن «حميدة» في «رقائق المدنى» هي مصر في مرحلة «معاناة على جميع مستويات الحياة» أما شخصية الأم في «الثلاثية» . ول «بداية ونهاية» فهي تمثل انتقالاً بالشخصية الرامية لمصر من حيز الواقع . واستنهاض الأنساء التي عاشتها الشخصية في ظروف خاصة إلى بلورة الأنساء التي عاشها مصر - نمطة في شخصيتي الأم في الروايتين - لمفهومها الإنساني العام . ويبدو الشخصيه أكثر شمولية واتساعاً من حيث أحوالها من كل مناقصات الحياة والواقع المصري برته . وحدث من خلال تجسيد معالم شخصية «هم عبده» حارس الدولة في «ثرثرة فوق النيل» . وقد وصلت الشخصية الرامية لمصر إلى أعمق درجه لها في مرحلة الكاتب لرواية الأخيرة التي انصفت بالهدم الدرامي الفصلى .

وفي الفصل الثاني من الرسالة يتحدث الباحث عن الشخصية والمضمون ، وهو يرى أن مضمون الأعمال الروائية عند نجيب محفوظ يختلف باختلاف المراحل التي يعبر بها . والتي انحد من الأحداث الحانية فيها مساراً محدداً يتحرك فيه الشخص ومرتبط بعلاقة وطيدة بذلك للمضمون . ويقسم الباحث هذه المصام إلى المضمون التاريخي . ويرى هذا المضمون أن نجيب محفوظ إنما أراد أن يطرح من خلال أعماله التاريخية «بحثاً لأقد» و«أدوبيس» و«كفاح طيبة» . فكله إحياء القومية والشخصية

المصرية ، حتى يكون التاريخ عبرة للشعب في كماله  
صد الاحتلال ومصاد السلطة ولكنه يرى أن  
شخصيات الكاتب على المستوى الفني أحرقت في  
حمل ما أرادها أن تحمله ، إذ إنها كانت تعتقد صحة  
النسبة التي تحرك الأحداث بصورة فعالة تثير في  
نفس القارئ الإحساس بمضمون العمل الفني كله .  
أما المضمون الاجتماعي عند نجيب محفوظ في  
رواياته ، فيتعدى الباحث بداية لتأريخ المرحلة  
الوطنية في الرواية هذه ، حيث قام الكاتب  
بتسجيل وفائع اجتماعية كاملة تسجيلاً يكسب به لها  
الظلال . ويرى الباحث في هذا الجزء من رسالته أن  
البينة في روايات نجيب محفوظ بصفة خاصة ، هي  
أهم شخصية روائية على الإطلاق . وتكاد شخصيات  
هذه المرحلة في أدب نجيب محفوظ - تدور داخل إطار  
الطبقة المتوسطة ، بدءاً من « القاهرة الجديدة »  
١٩٤٥ ، حتى بداية وباء ١٩٤٩ ومروراً بخان الخليل  
ورفاق المدق والسراب والثلاثية . والبحث يلاحظ  
أن الأداة الفنية لنجيب محفوظ في تلك الفترة قد  
نضجت وبدأت الرزية الفكرية لديه تتضح ،  
وبخاصة بعد أن ترك التاريخ إلى الواقع المعاش للأمة

وفي الجزء الثالث من هذا الفصل يتحدث  
الباحث عن الشخصية والمضمون النفسي ، وهو يرى  
أن نجيب محفوظ يؤكد في معظم أعماله إن لم يكن  
كلها على الثنائية المتضادة ، أو الفكرية ، وخاصة في  
« الثلاثية » في شخصية « كوكب عبد الجواد » وهو يعنى  
بالثنائية الفكرية وجود شكلين من البدائل في القيم ،  
صرخ فكري وصراع اجتماعي ، أو موقف اجتماعي  
وأخر نفسي للفرد الواحد ، شأن من حيثة للكل الأهل  
والفقدان الوصوح في الرواية أمام الشباب دون وهي  
بمخطبات التعبير ، أو أدوات البحث أو جوهر  
المشكلة

وفي الفصل الثالث يتحدث الباحث عن  
الشخصية وحدث . فحدث في الفصل الروائي هو  
المحك للحكم على جودة الحكمة ووضوح الإطار العام  
للرواية في قالب واقعي . ودور الروائي في هذا المجال  
أن يطرح مناقشات الحياة للشوشة في قالب منطقي  
محقق . أي عليه أن يمد يده الواقع بكل حذائره ،  
ويراه من وجهة نظره الفنية الخاصة .

والفصل الرابع يخصصه الباحث للشخصية  
وطريقة تناول الروائي لأسلوبه . يتحدث عن طريقة  
السرد المباشر ، وبشخصية ونيار الروي ، ثم أسلوب  
التحليل النصي ، وأخيراً الأسلوب الرمزي . ويرى  
الباحث في هذا الفصل أن نجيب محفوظ اعتمد  
اعتماداً مباشراً على تطور الطريقة الفنية في الرواية  
العالمية من حيث استخدام طريقة نيار الروي  
والتحليل النصي والأسلوب الرمزي . وقد أحاد  
الكاتب طرح قصايا الواقع والوجود على الرغم من  
تشابكي وتعقدها وكانت شخصيات هذه المرحلة

أنه ينادج إنسانية عامة ، تحدد فكرة التوتر والصراع  
بقية الوصول إلى خلاص

أما الفصل الخامس فيتناول فيه الباحث موضوع  
الشخصية واللغة ، ويدرس من خلاله أربعة  
جوانب ، وهي المستويات اللغوية في الحوار ، ثم  
الإيماءات الرمزية في الأسماء والمواضع ، ثم الدلالات  
اللغوية في السرد والحوار ، وأخيراً الصورة الفنية في  
السرد والحوار . ويرى الباحث أن نجيب محفوظ كان  
يرفح بين المستويات اللغوية جيناً ، وللمحصنة في  
قالب محدود الأبعاد حيناً آخر . وقد بدأ الحوار والسرد  
كلامهما عند الكاتب أكثر منطقية واتصالاً بالشخصية  
التي يعبر عنها ، وإن كان لتجيب محفوظ بعض الخانات  
فيها يتعلق بمناسبة اللغة للشخصية أما الصورة الفنية  
عنده لتحسد اعتماداً كلياً على التفاصيل واللغة في  
سردتها ونقل أبعاد الواقع على شاكلة لوحة تعبيرية  
يبدع انتقاء ما يتيسر من ألفاظ وعبارات فنية  
موجزة .

أما الفصل الأخير من الرسالة فقد خصصه  
الباحث لدراسة الشخصية والزمان والمكان فتناول  
الشخصية وحدود المكان ثم الشخصية وحدود  
الزمان وهو يرى أن الكاتب بدأ بحركة الشخصية  
بعيناً عن الأنماط الزمانية والمكانية المحدودة في مرحلة  
الرواية التي غلبت المرحلة التاريخية ، وخاصة في المرحلة  
نفسية والمرحلة الروائية . إذ أحدثت شخصه تحرك  
في حواله النص الباطنية فالتي بذلك تنصير الزمان  
والمكان ، وحقق ما يمكن أن يسمى بالتردد الزماني  
والمكاني والتردد الفني ، وبصفة عامة فإن هناك  
بعض للملاحظات التي يمكن الوقوف عليها في هذه  
الرسالة ولا يقلل هذا بالطبع من قيمة المجهود العلمي  
الكبير الذي بذله صاحبها فيها

وأول ما يلاحظه القارئ للمدق لرسالة أن  
الباحث منذ البداية قد نبى آراء ومواقف للروائي  
نجيب محفوظ ، وأسس عليها جزءاً لا يستهان به من  
أفكاره ونظرياته لفصولة ، بل إنه يرى أن بعض  
شخصيات نجيب محفوظ ، وخاصة كمال عبد الحواد  
في الثلاثية . تمثل الكاتب في الواقع والحقيقة . وهو  
يستند في هذا إلى بعض تصريحات الكاتب في  
الصحف والمجلات (ص ٦٦) وهذا من فتاحيه  
العلمية يعد أحد المتطلبات الخطيرة التي يقع فيها  
المتعرضون بالدراسة للأعمال الأدبية مستندين غالباً إلى  
تصريحات الكاتب ، أو مقدمات تعاليمهم للشوشة .  
وهو من ناحية أخرى خلط كبير بين الواقع الفعلي  
الذي يجابه الأدب . والواقع الفني للعمل الذي  
يبدعه وكلا الواقعيين يختلف عن الآخر فليس العمل  
الأدبي الجيد مجرد تسجيل لأحداث الواقع وسردها كما  
حدثت ومن الواجب أن يتعامل الباحث والنقاد مع  
النص الأدبي مباشرة دون إضمار لآراء صاحبه أو  
تردد لأفكاره

ومن ناحية ثانية يجد القارئ هذه الرسالة صعبة  
بالغة في العثور على الخيط الرئيسي فيها . صحيح أنها  
أحدثت من الشخصية محوراً لها ، لكنها لم تصح لنسجها  
إشكالية واضحة تتولى البحث فيها وتصل إلى نتيجة  
محددة فالرسالة تختلج في ذلك الخيط الذي يصل  
المقدمة بالهية أضعف إن هذا أن كثرة التفاسير  
الداخلية لفصول الرسالة ، وتفتت بعض المفاهيم التي  
كان ينبغي أن تكون متسكة ، أوقع الباحث في خطأ  
التكرار والتناقض أحياناً حين تناول البحث  
للشخصيات بالتعجيل وكان يمكن للباحث أن  
يبعث عن رابط يجمع شخصيات محفوظ في أبعادها  
كلها ، سواء من حيث انتماءاتها الطبقة أو وظيفتها  
التي تحصلها في الدفاع عن خلاص للمجتمع ،  
وصراعها من أجل هذا الخلاص ، ومدى لطق  
طموحها أو عدم لحظه في كل الأحوال ، وبخاصة أن  
القارئ يشعر أن معظم شخصيات نجيب محفوظ في  
أعماله ، بما في ذلك شخصيات المرحلة التاريخية ، إنما  
تنتشر من الطبقة المتوسطة التي لحشت عبا الدفاع  
عن الوطن في الدنجل أوى الخارج عبر التاريخ كله

فإذا رجعت تأمل إصرار الباحث على التفاسير  
الخاصة بأعاط الشخصية في أعمال نجيب محفوظ  
وإصراره على وجود نموذج بالضرورة من هذه  
الشخصيات في كل عمل ، لوحده أن هذا لا يطبق  
مع واقع الأعمال نفسها ولذلك عند وقع الباحث في  
الخلط حين تصدى بالتعريف لأنماط الشخصيات ،  
عصوا الشخصية الرئيسية وجوهرة . هذا  
بالإضافة إلى أن هناك حقاً أملاً لا يفرص فيها  
بالضرورة وجود الشخصية الرئيسية أو الجوهرة ولا  
فأين نموذج هذه الشخصية في أعمال مثل « ميرامير »  
أو نثره بوق السيل ؟

ولا ينبغي أن تنقص هذه الملاحظات من شأن  
المجهود العظيم الذي بذله الباحث في الرسالة والذي  
تصدي له بالقدار ، لاسيما وأنه أخذ على عاتقه دراسة  
كل أدب نجيب محفوظ تقرب

...

الرسائل الثمانية تتحدثان من الشعر الحديث  
موصوعاً لها ، وهما رسالتان جديتان ، إحداهما وضعت  
في جامعة الأزهر ، والأخرى في دار العلوم

أما الرسالة الأولى فتتحدث عن النعمة الدرامية  
في الشعر العربي ، وتقدم بها الباحث السيد محمد علي  
إلى كلية دار العلوم بإشراف الأستاذ الدكتور علي  
عشرى دايد

وإذا كانت كل ضروب الفن تصبو إلى الوصول  
إلى مستوى التعبير الموسيقي كما يقول شوبنهاور ، فإن  
كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى  
التعبير الدرامي بأصداه أعلى صورة من صور التعبير

لأدبي ، وبعندها ملخصا لكل القيم التصويرية في سائر فنون الفنون كما يقول أحد الكتاب

وهذه الرسالة هي محاولة لنسج النسيج الدرامي ونظورها وأشكالها في الشعر المعاصر تقع الرسالة في ثمانية فصول يسبقها تمهيد يدور تحريما للقصيد الدرامي ، وثلاثها وبواعث استخدام عناصر استخدام الدراما في القصيدة الحديثة

وبحث يهدف إلى استخدام عدة تعريفات للدراما . من أشهرها تعريف أرسطوطا ليس الذي جاء في كتاب (فن الشعر) والذي يقول : «إن الدراما محاكاة من اثنين مختلفين وفقا لاختلاف الأجراء ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يعملون لا بواسطة حكاية . ويتم التمثيل بالحرف . فتؤدي إلى التطهير من الانفعالات » (ص ٢) . والتأمل لهذا التعريف مع غيره من التعريفات التي أوردتها الباحثة يلاحظ أنه وقع في خلط بين تعريف مفهوم الدراما في أبسط معانيها وهي الصراع في أي شكل من أشكاله ، ومفهوم الدراما باعتبارها فن الملهة والمأساة المسرحية . وهو المفهوم الذي أراد أرسطو من تعريفه السابق

وكما يقول الباحث ليس المقصود بالقصيدة الدرامية تلك المسرحيات الشعرية كالمسرحيات شوق أو صلاح عبد الصبور أو الشرفاوي أو مهران السيد . إذ إن العمل المسرحي عمل درامي من الدرجة الأولى له قواعده الفنية الخاصة به ، وهي قواعد صارمة محدودة العناصر . لا يستطيع الكاتب المسرحي إحمال أي منها . أما البناء الدرامي للقصيدة فهو يبنى استخدام القصيدة الحديثة في بعض عناصرها أو بعض أجزائها . بعض الأساليب والمعطيات الدرامية . ولذلك فالمقصود بالقصيدة الدرامية ، هو تلك القصيدة التي تتعدى فيها الأصوات وتتصارع في بناء درامي محكم

وهي بمثابة القصيدة الدرامية في الشعر العربي المعاصر ومراحل تطورها يقول الباحث إن ظهور هذا النوع من القصائد يمكن حداثا طارئا ، ولكنه يمثل قمة التطور الفني الجديد الذي شمل بناء القصيدة المعاصرة . بعد تطور التشكيل الداخلي للقصيدة وكان الاتجاه إلى إعطاء عناصر الدراما في القصيدة الحديثة . مثل في الحقبه موعنا من شعراء بلاطاد من العناث الأدبية . ومحاولة الاقتراب من أشكال التعبير الموضوعية وقد اشتمت جذور القصيدة الدرامية في الشعر المعاصر من الاتجاهات غزوميه العربية التي صورتها جماعة أبوبه . ومن الاتجاهات الشعرية في نهجر وليان . ثم واصلت القصيدة الحديثة مسيرتها نحو التطور بدرجات متفاوتة بين الشعراء ويرى

الباحث أن قصيدة «الملك لك» لصلاح عبد الصبور تمثل عليه هذا الاتجاه على الشعر المعاصر . ثم ظهرت بعد ذلك مطولات «خليل حاوي» في «سهر الرماد» و«يادو الجوع» وفي «أغاني مهباز المشرق» و«أوراس» لعبد المعطي حجازي وهي تعد البدايات الحقيقية الصادقة للقصيدة الدرامية في الشعر العربي المعاصر ويستمر خط التطور هذا حتى تظهر القصيدة التي تتعدى من الشكل المسرحي إلى ما بكل موماته من تعدد الشخصيات ، واستخدام الحوار الدرامي موعنا الخارجي والداخلي ويصير الباحث مثلا لذلك قصيدة (نيمور ومهباز) لأدوبيس

أما الفصل الأول من الرسالة فيحدثنا عن أسلوب الصراع في القصيدة الدرامية . والباحث يرى أن فكرة الصراع في القصيدة قد تجسدت في عدة صور . أهمها الصراع بين القيم في المجتمع ، وهو صراع يتشأ في نفس الشاعر بسبب المفارقة بين ما هو كائن في المجتمع وما ينبغي أن يكون كما يتصوره الشاعر . فبعد المعطي حجازي مثلا يستخدم قصيدته «دفاع عن الكلمة» لكي يتجسد لنا عن طريقها الصراع الدائر بين الصدق والزيغ وبين الفروسيه والحياة

والصورة الثانية للصراع هي الصراع بين شعورين في نفس الشاعر خالصان كما يقول الباحث ، لا يمكن أن يترك في آتجه واحد أو أن يعترف شعور واحد وهو طريق جدلية الصراع خلفها بين الشعور ونقيضه في نفس الشاعر ، يتولد نوع من التوتر الداخلي الذي يساعد على نمو الحدث ، ويرى الباحث أن قصيدة (النار والريح) لخليل حاوي ، تنبع من تلك الجدلية الفكرية مثلا تنبع عنها قصيدة «القيصر» ولتارك الثلاثة . أما الشكل الثالث للصراع هو الصراع بين الشخصيات أو الأصوات في القصيدة . وبعد هذا الشكل أوضح صور الصراع في القصيدة الدرامية . ولقد كان الشاعر يجد في الشكل موعنا من المبادل الموضوعي ، لتجربته الذاتية ، ويعبر عن طريقه الفساد والطغيان ولعل قصيدة سقوط ديبليم للشعوري تعد أومح نموذج لهذا الشكل .

وفي الفصل الثاني يتحدث الباحث عن أسلوب «النفس للشاعر» والأحاسيس في القصيدة ، الدرامية وهو يرى أن هذا الفن المضي يولد نتيجة حركة الشاعر من موقف إلى موقف آخر . وذلك بعد أن يتم التعامل بين الذات والموضوع بحيث تصبح الأحداث مرتبطة ارتباطا عضويا وثيقا بما يحول في حس الفنان من مشاعر وأحاسيس . ولقد كانت الصورة الشعرية هي إحدى أدوات الشاعر الفنية لبناء القصيدة وتجميع الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية ويتجلى الفن والتطور الفني للأحداث في البناء الدرامي في قصيدة «أنشودة المطر» للباب وللأحظ على هذا الفصل أن الدارس قام بتحليل

بعض النماذج الشعرية التي دأبها دالة على ما يقول ، ولكنه على الرغم من إحساسه بأهمية الصورة باعتبارها إحدى أدوات التشكيل لرؤية الشاعر الخاصة ، إلا أنه مر عليها مروراً سريعاً هو لم يتوقف عندها إلا في ثلاث فقرات (ص ٤١ ، ٤٢) من الرسالة بعد ، وبطريقة لم يرد الباحث بها أن يدخل نفسه على ما يبدو في تعريفات ، تصورها غير ضرورية ، على الرغم من حاجة الرسالة إليها

والفصل الثالث من الرسالة يشاؤن أسلوب الحوار الدرامي والباحث يرى أنه نوعان أحدهم حوار خارجي «الديالوج» ثم أسلوب مناجاة النفس «المونولوج» والأسلوب الأول يعتمد على ظهور صوتين على الأقل أو عدة أصوات لأشخاص مختلفين ويرى الباحث أن قصيدة «النار والريح» لخليل حاوي ، تعد من الصور البارعة للحوار الشعري معهوده الدرامي أما أسلوب المونولوج فهو تكبيك يستخدم في القصص بنية تقديم المتن النصي للشخصية ، والعلاقات النفسية لديها . وهو في الشعر يستخدم لإدارة الحدث بين الشاعر وداته ، وكأنها ذات مستقلة وقد نجح استخدام هذا الأسلوب الدرامي في المقطع الداني من مطولة «عجب سرور» لزوم ما يلزم وقصيدة ديلا جدر «سلس الحضر» والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنفل وفي الفصل الرابع يحدثنا الباحث عن أسلوب المفارقة التصويرية في القصيدة الدرامية ويبدأ هذا الفصل بالتعريف بين الصراع والمفارقة أو التناقض ، فيرى أن فكرة الصراع إيجابية ، تختم انتصار أحد الطرفين على الآخر ، أما فكرة التناقض فهي فكرة سلبية . لا تأل أي طرف من الأطراف فيها بحمل إيجابي لمواجهة الطرف المقابل ونفس فكرة المفارقة التصويرية في القصيدة الدرامية تقابل أبعاد نفسيه مختلفة وهي تقوم على استنكار الاختلاف والتصادم بين أوضاع كان من شأنها الاتفاق والتماثل . وهي بذلك تنبع على كشف العالم النفسي للشاعر ولقد كانت الصورة الشعرية بالمثل هي إحدى الوسائل التي استخدمها الشاعر في تكوين أطراف المفارقة التصويرية . ويشجع هذا الأسلوب في قصيدة «أسير القراصنة» للباب . وليس لنا بعد المعطي حجازي . ولقد تمتد المفارقة لتشمل القصيدة كلها كما عمل لاروني شوشة في قصيدة (أصوات من تاريخ قديم)

وهو أسلوب تعدد الأصوات في القصيدة يحدثنا الباحث في الفصل الخامس وهو يرى أن تكبيك حدود الأصوات ، وهو أحد عناصر الدراما ، قد استقله الشاعر في بناء قصيدته الحديثة . وفي هذا التشكيل يعيد الشاعر إلى إجراء حوار أو صراع بين الأصوات لتعددية بعد أن يعطيا الاستقلال التام من داته . وقد استخدم صلاح عبد الصبور هذا الأسلوب في قصيدته «الموت يسبها» «والباقي» في



قصته موت لشي وتعدد الأصوات في القصيدة الدرامية عدة صور . منها انقسام الصوت إلى صوتين . وتعدد الشخصيات . ثم استخدام عصر الموسيقى في طريقه للعبارة بين الأوزان والتميمات في القصيدة

في الفصل السادس فقد خصصه الباحث لاستخدام القالب المسرحي إطاراً للقصيدة الدرامية ، وذلك بعد أن استجابت القصيدة في سببها الدائم بتعبير . القالب المسرحي مقوماته المختلفة . ويعود الباحث لكي يقرى بين المسرحية الشعرية والقصيدة الدرامية ذات القالب المسرحي . ولكنه يقع بها ليس اعتقد أنه ناشئ من بداية الرسالة . نتيجة لتبني التفرعات القديمة للدراما بوصفها هي المسرح (ص ١٢٠ - ١٢١) وعموما يرى الباحث أن قصيدة (حزمة نص) (أدوبيس) هي غير نموذج لذلك

في الفصل السابع يتحدث الباحث عن أسلوب القصص الدرامي في القصيدة وهو يستخدم في كتابة قصة عابرة لا يحرص الشاعر على تلك التفاصيل التي يحرص عليها القصص الروائي ويتجلى هذا الأسلوب في قصيدة نازك الملائكة ، يمكن أن نحاذر ، وقصيدة (شق زهران) لصالح عبد الصور

في الفصل الثامن والأخير يتحدث الباحث عن أسلوب المونودرام ويقصد به التوفيق في الاختيار لأحسن اللقطات أو الصور . ثم سرد ما تم اختياره في أروع شكل ممكن ، وهو أيضا تركيب مشاهد أو صور لا يكون بينها تسلسل زمني . بل يكون الترتيب من طريق المشاركة الفكرية وأحداث الدرامي ولذا والأسلوب صوريان هما أسلوب المونودرام على أساس بديع ومودجه لقصيدة (النافوس) (لفيتوري) ، ثم أسلوب المونودرام على أساس التناقض . ومودجه لقصيدة وليس لنا نقد المعطى حجازي

وبعد فقد انتهت فصول الرسالة وهذه بعض الملاحظات المهمة عليها وأقول هذه الملاحظات أن الرسالة في مجملها وبمفهومها اللغوية . قد تناولت ما يمكن تسميته بالأشكال أو الوسائل التي تخصصها الزعة الدرامية في القصيدة . وبما هذا لم يقدم الباحث شيئا آخر في هذا الموضوع . رغم أهميته وجوهه وبما مآذته في أن واحد وسجيا يمكن ضم جميع فصول الرسالة في باب واحد بسبب الباحث وسائل الصراع الدرامي في القصيدة . حل ألا يسبى الأمر عند ذلك . بل لابد أن يعقب هذا دراسة فيه أخرى لوسائل تشكيل الصراع الدرامي من صورة شعرية . وبمع وموسيقى . لاسيما وأن الباحث أدرك بصورة تفتاة أهمية هذه الدراسة القصة . وقام بأجزاء مبتورة منها ، ولكنه سرعان ما عدل عنها إلى استقصاء ما في الوسائل وإلا لما الأدوات التي شكل الشاعر -

في شاعر - عن طريقها هذه الزعة الدرامية \* وفي عتقاد أن الباحث كفى بوجود أصول دراسته هذه مشروء في أحد الكتب الرائدة عن الشعر العربي المعاصر . هاهم باستخدام معظم أفكار هذا الفصل لشور عن الزعة الدرامية فيه بطريقة مباشرة وبدون تنمية لما فيه من أفكار . ناسبا أن صاحب الكتاب قام بدراسته عن الزعة الدرامية كأحد فصول كتابه صط . ولكنه قام بإجراء دراسات أخرى عن اللغة والصورة والموسيقى وغيرها من أدوات التشكيل ومن هنا جاء انقسام الأمتة في هذا الفصل لوجود تاذج كافة في الأبواب الأخرى من الكتاب . أما الباحث فقد استخدم نفس الأفكار . ونفس التفرعات الداخلية عليها بدون تنمية لها في كثير من الأحيان . ونفس التاذج الشعرية بشروحها والتعليق عليها . ليس من قبيل تورط الخواطر بالصنع وعموما ليس هذا دعاء عن صاحب الكتاب . في حقه للدفاع عن مؤلفاته . لكن ما أدت أن أقوله هو أنه إذا كان الباحث يستطيع أن يسمى أفكارا سين أن نشرت وأديب . من يكون له حق الزيادة في دراسته هذه وهو أبسط مما يدق التي يحرصه مبدأ القيام بإعداد رسالة دكتوراه أو الدكتوراه

والرسالة الثانية عن الشعر هي دراسة قامت بها الباحثة أحلام محمود شيد وتقدمت بها إلى كلية أدب الأهرام . بإشراف الأستاذ الدكتور إبراهيم الشراوي (وهي عن فن الوصف عند شوقي)

تنقسم الرسالة إلى ثلاثة أبواب . الأول منها خصصته الباحثة لدراسة المؤثرات المختلفة التي أثرت في شوقي . وهو بدوره ينقسم إلى أربعة فصول . الأول دراسة الأحداث السياسية المهمة والتراث والاعلامات التي عاصرها شوقي متحدثه عن كل ما حل حدة . وموصفا أثرها في الشاعر وفي الفصل الثاني تتحدث عن الحياة الاجتماعية في هذا العصر . متناولة أسباب قسائها وأهم المقاصب الاجتماعية مثل الفقر والحبس والنجاسات والفساد والدمعة إلى الاعتصام بدين الله . موصفا موقف الشاعر إزاء هذه المقاصب . ما بين التردد ثم التأييد ثم أخرى والفصل الثالث خصصته الباحثة لتناول التراث الفكري والأدبي في عصر الشاعر فتحدث عن صورة الشعر النبطية عند وعوامل جهته وقد عرست في هذا الفصل لآراء النقاد المتصارعة حول شوقي بين التحدث والتعبد . ثم عقدت مودة بين شوقي والدرودي

أما الفصل الرابع فكان عن حلال شوقي . وفيه تحدث عن أهم رحلتين في حياة شوقي الأولى إلى باريس في بعثة للتعليم . والثانية في المنى إلى الأندلس وقد رأيت الباحثة أن الشاعر أفاد افادة كبيرة من الرحلتين معا سواء من حيث الاطلاع على أحدث الدراسات الأدبية والاجتماعات الحديثة في مجال

الشعر أو من حيث بؤره على فراءه التاريخ العربي وتاريخ الأندلس

في الباب الثاني وموضوعه نشأه شوقي وحياته وثقافته كتحدثت الباحثة أولا عن سبب الشاعر وأصوله المختلفة ثم نشأته من كان طفلا عاش في كتب عديوي مصر . ثم مراحل تنبئه المختلفة منذ بدايتها حتى بعثته إلى باريس . وتنقسم الباحثة حياة شوقي بعد ذلك إلى مرحلة ما قبل المنى . وفي المنى ثم ما بعد المنى . وهي تقول إنها درست الجاهات الشاعر الأدبية والفنية في كل مرحلة من هذه المراحل ثم تحدثت عن أعماله وصفاته وعفه لسانه وبعده عن الصفاء واعتداده بنفسه وحيه للحياة وأخيرا وفاته ثم اختتمت هذا باب بالحديث عن آثاره الأدبية ومزله بين شعراء عصره

وكما لاحظنا فإن الرسالة تقع في ثلاثة أبواب . خصصت الباحثة بابين منها للحديث عن عصر شوقي ونشأته وثقافته ودراسة كهده يمكن أن تصبح جزءا أساسيا في الرسالة في حالة توظيفها توظيف له دلالة في تأثير على فن الشاعر . أما أن تصبح حشدا لمعلومات تاريخية واجتماعية بهذا الحجم الذي يقع تحت رسالة على الأقل . فهذا يصبح هذا البابين من قبيل الحشو الذي يمكن الاختصار عليه . ومن ناحية ثانية تبنت الباحثة في أغلب الأحيان وجهات النظر القديمة حول مثل رأى الدكتور شوقي صيف وأحمد الشاذلي .

ولباب الثالث من الرسالة ينقسم إلى قسمين كبيرين . الأول منها يتحدث عن موضوعات الوصف عند شوقي وقد جاء في خمسة فصول وتجهيد وقد أوصفت الباحثة المعنى اللغوي للوصف . ومعناه عند النقاد ولأدباء . وهي ترى أنه كثر أحوالات صدقا وأكثرها دلالة على شاعريه الشاعر ثم ألت بأطوار من الوصف في الشعر العربي عبر التاريخ من المصاحبة حتى شوقي وقد ردت اباحتها ما كان مقصودا من الوصف لدائه إلى أربع مجموعات أولها خصصته للحديث عن وصف الطبيعة عند شوقي . ثم وصف الآثار التاريخية . ثم وصف مدام الحضارة العربية وتقاليدها التي دخلت مصر . فتحدثت عن وصف شوقي لمصر والبلد الرقيقة . وأوصفت الأتس حاقلة لمدينة بين عصورات إلى براس ووصف شوقي للمصر . ووجهه التشابه بين بعض مظاهر السلوك بين الشعراء

وأخيرا تحدثت الباحثة عن وصف شوقي للمحرمات الحديث . مثل «الطيارة» ووصف قائده . ونحوها والقطار الحج

أما الجزء الخامس من هذه الدراسة فقد خصصته الباحثة للمقطوعات التي جاء فيها الوصف تابع لغيره من الأغراض الشعرية . وتقدم الباحثة عن نبي شوقي نصفات القديمة في ما تقوم به من وصف . وإلصاقها



بالحرجات الحديثة - دون ما يمرر ظاهر هذا المدح  
تكون مثلا عن وصفه للطائرة ، وللاحظ على  
الشاعر في وصفه للطائرة انه يتحرى تقريب الصور في  
تشبيهاته . ونحوها المشابهة القريبة المألوفة للناس  
من غير وهم والصور والصغور . وبدئت جاءت  
صورة واسعة ورائعة .

في القسم الثاني من هذا الباب لقد أوفته الباحث  
في دراسة الخصائص الفنية شعر الوصف عند شوقي  
وهو ينقسم إلى أربعة فصول . وحجم هذه الدراسة  
من رسالة هو زعمون صفحة لا تزيد من خمسون  
صفحة الذي يقع ما بين سبعين وثمانين صفحة . مع  
الأحد في اعتبار أن جزء الخاص ببناء شوقي يقع في  
أكثر من نصف حجم دراسة الفقه

وفي الفصل لأول من هذا الجزء تتحدث الباحثة  
عن اللفظ والأسلوب . وهي ترى أن شوقي كان يسوع  
في أسببه ويعد في احتيا ألقاظه . حتى تكون  
مشجابه في قولها أو قولها مع ما يصعب

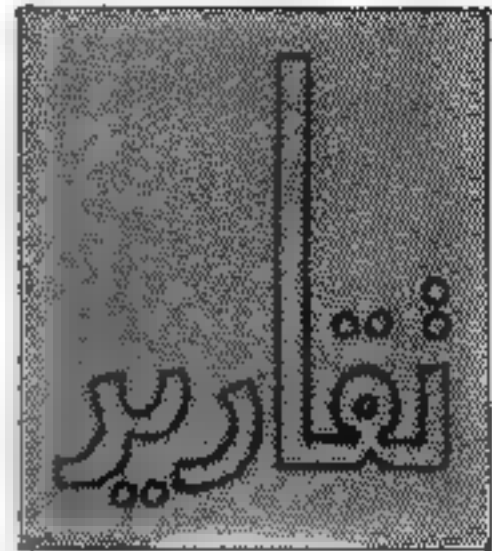
والفصل الثاني يتحدث عن (العالى والأحبة  
والصور) جمعا . وفيه تناولت المماثل المتكررة  
والمتكررة التي قدمها شوقي أما الخيال عند كان وصحا  
وتجوز عند شوقي في محالين . أحدهما ما أسسته بالمشاهد  
الكبرى . والثاني ما تناوله من صور يمنية كان معرض  
فيها معانيه الخيرية . ولقد كان الشاعر يخلق في كل  
التأخير براءه وإيقاع «عمر على في سماء الخيال .  
وترويح ويحيل ويسبح ما شاء من الصور الباهرة  
التي تملأها شعره . فقد وكأني متحجب بصور وأشباح  
لقد جلبت من كل جانب . ولا تقدم الباحثة أكثر  
من هذه الأوصاف الملحمية عندما يعلق أو يرمز  
باحتفال أي قصيدة من قصائد الشاعر المرموقة فهي  
عالميا ما تحضر بملعبها بين أو الشاعر أبدع وأجاد في  
التحليل . أو أن القصيدة «تتمنى على تشبيهات  
متلاحقة متتالية . وهي غزيرة تفوق بها شاعرا .  
وقد فعلت هذا في كل نماذجها التي اختارت من شعر  
الوصف عند شوقي مثل قصيدة أيا البيل وأمس  
الوجود وغيرها من القصائد التي تلعب اللغة والصوره

والموسيقى فيها دورا مهما في إبراز لحنها وتوضيح  
أفكارها

أما الفصل الرابع والأخير من هذا الباب فقد  
خصصته الباحثة للحديث عن الناحية الموسيقية في  
شعر شوقي . وفيه تناولت عنصر الموسيقى وأهميته في  
الشعر . ثم حاسة شوقي الموسيقية المرحمة . ولقد قامت  
الباحثة بمحاولة مبسورة لدراسة الألفاظ وملاءمتها  
لتحسس الموسيقى . ومكررة التكرار في الحروف  
والكلمات . ولكنها محاولة لم تسترق من الرسالة سوى  
سنة سطور (ص ٢٦٣) لكي تتحول مرة أخرى إلى  
مبجها الثقيل الذي ليست عند البداية .

وبعد - فإن أبسط ما يمكن أن يقال عن هذه  
الدراسة هو أن الباحثة لم تتدرج «أداة العلمية الملائمة  
للتنحول إلى مثل هذه الموضوعات . وبسبب نقص  
في هذه الأداة الخبوية وفعت الباحثة في كل ما رأينا  
من أخطاء وكانت النتيجة تفيدية لا جديد فيها .





# الإبداع الفكري الذاتي

□ حسن حنفى

مكان ما ولا وجه ، ولا مستقر ولا مقعد ، ويكون لأمر أكثر حظوة في نفس أول مصهر لإبداع النفس ، فبعد عن ثقافية الروح ، صعد التقييد ، وظهرت الشخصية وسيرببه في العريب<sup>١</sup>

١ - إعطاء الحضارة العربية أكثر مما تستحق ، واختيارها مركز الكون ، وفتح الحضارات ، وأنها الحضارة «بالأصالة» ، محط حضارات العالمة مع أنها حضارة بيئية خالصة ، نشأت في ظروف خاصة ، وراث طابع على صرف ، وكان ادعاء حادتها إحدى وسائل التبشير والاستعمار التي استعملها الغرب خارج حدوده للسيطرة على قدرات الشعوب وحضاراتها الدائمة ، وهو حضارتها الخالصة ، وإهدار إمكانياتها ، والمضيء على ثقافتها الوطنية

٢ - استعانة النعالي بالإنتاج العربي لغزائره ، وبالتالي فإن معدل الترجمة يكون أقل بكثير من معدل الإنتاج ، مما يعطي الشعوب غير الأوروبية الإحساس بالتخلف ، وبأن الزمان يسير في غير صالحها ، وأن مصيرها هو أن تلهث وراء الغرب دون أن تلاحظ خصيصا دافعية الحضارة ، التي لا تبقى منها وكأن انتكاسات الغرب ، ومخاطر الحرب الوردية ، وثورات الشعوب حفاظ على أصالتها وهويتها لا وجود لها

٣ - عرب الشعوب غير الأوروبية عن واقعها ، وهو مدد علمها ، وإحراجها عن النصمة وهي مصدر العلم حتى نصيب «مصحف» من النعالي مع تراكم ويأمنى التام عن رؤيته فتحتج ثقافتها في ثقافات مكسبة لا شأن لها حياة الشعوب فيحدث القصور في الثقافة ونوع ، وبين العلم وسحره ، وبين الحضارة وحدها سموم روح وحدها تحسد

٤ - عدم تطوير الحضارة ومع تقدمها ، بد ، نفس «قشرة» الحضارة ، وتزجج جديده ، ويكون لدى الشعوب حدث متحدر نعصر ووسائل الترفيه ، ولكن مثل منحنى نصيب ، لا يغير وبعدها ، ومما يضاف إليه من تبصير والتصور في الصراف

أولا من نقل المعرفة إلى الإبداع الذاتي

وكان الهدف من هذا المجهود هو الانتقال بمجتمعات العربية من مرحلة نقل المعرفة عن طريق الترجمة والشرح والعرض إلى إنتاج المعرفة عن طريق التأليف والخلق والأعمال التكوينية . لفقد بدأت عصر الترجمة منذ القرن الماضي ، ومارلتنا ترجم وشرح وعرش وإذا قلنا قلنا قلنا ترجم وجميع ما ترجمنا ، نؤلف بينه وتنسق ، ولا يمدى دورنا دور العارض لنظريات الغير ، حتى زاد التراكم ، وغطت الواقع طبقة «صمكة» من نظريات الغير ، أصبحت مانعا للرؤية ، وكومت طبقة عازلة تمنع الإحساس بالواقع وتحيله ورؤية رؤية مباشرة ، فأصبح العالم لدينا هو حامل المعرفة وليس مبدعها ، تابعنا في سوق الزورقين ، بالما لبضاعة ، كالحمار يحمل أسفارا

وتستل مخاطر على المعرفة في الآتي

١ - اختار الغرب هو المبدع باستمرار ، وللغرب هو الناقل باستمرار . بحيث تكون العلاقة بينها أيدية ، علاقة المعلم بالمتعلم ، والأسناد بالمطالب ، والمبدع بالناقل ، والخلق بالمتلقي مما يورث إلى نتيجة الحضارة . حيث تكون العلاقة بين العرب وغيره علاقة المركز بالمحيط

٢ - الفناء على القوى الإبداعية للشعوب غير الأوروبية وذلك حبسا داخل «روايتها» ودعيا تحت صفات صمكة من المعارف المترجمة والمعمولة من حضارات الغير التي تمثلها وتفرج على عرشها الحضارة العربية حتى تمكن وتهدأ وستكن بهذا مال الاستعمار وعوى دعائه . وقد كانت مهمة الاستعمار باستمرار الفناء على الحريات القومية للصرة عن روح الأمة كي حدث في المغرب وإيران وفي كثير من بلدان الأخرى في آسيا (قنم) وأفريقيا (جنوب أفريقيا) وأمريكا اللاتينية (المكسيك)

٣ - صباغ معالم الشخصية القومية في العلم ، وتحويل العلم إلى مجرد نظريات ميتورده المصور ، لا

بعد حركات التحرر الوطني التي بدأت في أوائل هذا القرن ، والمندمات في الأربعينيات والخمسينيات ، وقاربت على تحقيق أهدافها في السبعينيات والثمانينيات ، وبعد حصول الشعوب غير الأوروبية على استقلالها الوطني ، بدأت مهمة البناء الداخلي للدولة باستصلاح الأراضي أو بقوانين الإصلاح الزراعي ، وإقامة صناعات وطنية ، وتحقيق أكبر قدر ممكن من العدالة الاجتماعية ، وسيطرة الشعب على وسائل الإنتاج . وكان من نفس هذه المهام المندمات من تراث الأمة وهويتها القومية حفاظا عليها من التآكل الذي كان ولا يزال أهم مظهر من مظاهر الاستعمار الثقافي ، والساح الجبال لإبداعها الذاتي ، وإحياء فترة «التطرد» على أيدي الغرب ، بل كنهجه ، ورده داخل حدوده ، وتقليص إشعاعه ، وإنهاء أسطورة الحضارة العربية كحضارة عالمية محطلة للحضارات البشرية جمعاء

وكانت إحدى وسائل تحقيق هذا الهدف ندوة «الإبداع الفكري الذاتي في العالم العربي»<sup>(١)</sup> التي شارك فيها عدد من الباحثين العرب والمسلمين والعربيين هذا العام ، وقد قامت الندوة على أربعة محاور رئيسية

- ١ - من نقل المعرفة إلى الإبداع الذاتي
- ٢ - العلم والتكنولوجيا من التبعية إلى التحرر
- ٣ - التراث والهوية الحضارية
- ٤ - الفكر القومي في النظام العالمي الجديد ، الشخصيات والرؤيا

وسنقوم بعرض أهم الأبحاث التكوينية في هذه الندوة ومناقشتها ، وبين مدى عمقها للهدف من الندوة أو تصورها عنه بموضوعية وأمانة . دون لإحلال بوجهات نظر مقننة البحوث ودون تحمل من وجهة نظر أخرى شاملة تعين على التفهم ونحث على النقاش والحوار

ولكن الأسف في سبيلهم لم يحدث مقدمة - في  
هذا الصدد - عموماً هذا هدف فهدايتي أهداف عامة  
بعبارة تحدثت عن الأكل ولا شيء والعصويات لا  
عمو هدايتي ولا شيء عمداً ولا هدايتي لا  
مكان في ولا شيء لا يصعب مشكلات و حدود  
حدي بكم - مع - لكن حصاداً لأديه في  
استدباب الشفافية و هيئات الدولة حيث يعتبر  
مستوى من الشرق في الغرب في من الغرب في  
شرق فيمحي بعد المكان والزمان وفي أسهل التعليل  
في الاطراف الدولة كالتعليل في الأربعة في بيان  
خاصة في مكان اليعتبر عرب شعبي ليس به  
مكتوب مورخ على مشاركتين ومفرد من في

عند كاتل وهيجل وهوسرل ، وعند كل فلاسفة التاريخ ، ولم يمنع ذلك من ظهور الدراسات المستقبلية في المغرب . ولا يمثل المستقبل أي خطر على القيم الدينية ، فقد قال المختلة بالتوليد أي مسؤولية الإنسان من أعماله المستقبلية . والقرآن نفسه يميز بين التأثير والتقدم ، ولم يشأ منكم أن يتقدم أو يتأخره (٧٤ : ٣٧) . أما الأسباب الحضارية فهي في حقيقة الأمر أسباب دينية أيضا . فالعصر الذهبي الجديد في الماضي الذي ولي ولا يمكن اللحاق به والذي يمثل حديث «خير القرون قرنى ..» موجود في كل فلسفات التاريخ والحديث نفسه ضيق صدر روح الإسلام القائم على التخطيط والتدبير والإعداد للمستقبل والفتح ، ومحاربة القرآن للتخلف والتعمود والاستغفال والارتكان في الأرض . أما حديث المحدثين المشهور «إن الله يبعث على رأس كل مائة سنة من يجدد لهذه الأمة دينها» فإنه يعنى الإصلاح والتغيير وإعادة التصير طبقا لظروف الحياة في الدين والديناميا وليس في الدين فقط ، والإسلام لا يفرق بين الدين والدنيا . والاجتهاد نفسه لا يعنى الارتباط بالأصل قدر اختيار الفروع [ بل إن المصلحة يمكن أن تضيى بإعطاء الأولوية المطلقة للفروع على الأصل ، أى للجديد على القديم ] لذلك سمى إقبال «الاجتهاد» بـ «الحركة في الإسلام» . أما قضية المهدي المنتظر فهي إحدى العقائد التي تبث المحسسات على الثورة كما هو واضح في معظم دراسات علم الاجتماع الديني في موضوع «المشايخ» ، *mesianism* التي تقوم على التخطيط والإعداد للمستقبل وظهور المخلص آخر الزمان . هذه الأسباب الدينية يمكن تأويلها لصالح النظرة إلى الخلف كما يمكن تأويلها لصالح النظرة إلى الامام ، ويكون ذلك حيث هو موقف الباحث المبني من موضوع الدين والتقدم . أما الأسباب الاجتماعية والسياسية فإنها لا تخص العالم العربي والإسلام وحده ، بل هي نظريات عامة في علم التاريخ مثل أسرار التاريخ في كل حضارة في دورته الأولى ، دون أن يسبب ذلك بالضرورة نظرة نشاؤية قدرية أبدية ، خصوصا لو كان التناول هو جوهر الموضوع ، لا تقنطروا من رحمة الله » (٣٩ : ٥٣) ، وإن من الشر ليؤس قنوط : (٤١ . ٤٩) أما القضية الطيعة وتصير سلوكا للمجتمعات بالية الزراعية الصحراوية في مقابل الية الصناعية ، فإنه تصور غربي خاص يربط بين الزراعة والتأخر والصناعة والتقدم وقد استطاعت مجتمعات ريفية مثل الصين ونيانام ومصر أن تقيم حضارة وتخطط للمستقبل أما أيدولوجيات الماضي فلها ما يقابلها في نظريات الإصلاح والأصلح والفاشية عند المختلة بل في ارتفاع التصوفية وفي تصورهم كتطور العالم كما هو الحال في «فصوص الحكم» عند ابن عربي . إن فقط والتقدم في النهاية لا يعنى القديم في مقابل الجديد بل التقدم في الزمان في مقابل التأخر ، وبالتالي فقد

لأما العلم والتكنولوجيا من التجهيز في التحضر

٦ - تحرير الوجدان الأولي في عصر الإحياء في  
القرن الرابع عشر من ثقل العصر الوسيط في الدين  
والعلم والفلسفة . وبدأ اكتشاف أدب الضمير  
للإنسان في أدب البيرون وإحيائه والسج على  
مواوله . فلا يبدع بلا عت في الأصوب . وبلا خيال  
وشعر وأدب ( بوكاشوف ، ص ٤ )

٣ - حبيب بهبه شامه نفوسه حل اعتبار الإصابات بحرق  
الكبريت - والضيعة مصدر العلم - ونفوس شهقة بعد  
العديم - وإصلاح الحال للحدثاء - وعادة بناء  
الذئب - وقد سمع ذلك في عصر البصية - في الغرب  
السادس عشر - ومنهجه المنزعة لإصابة هذه الأقسام  
وبداية تأسيس العلم الطبي - وكان من ذلك  
محاكمة كوبرنيكس وحرق جوردانو برونو بعد  
مطاردته في الفلك وفي الإصابات المصاحبة لأقسام  
واللكة

2-2

لحكر حظر على الشعوب ويهدد سلامة الدولة (مسو) وقد ساء ذلك في الحرب السابع عشر وكان الناس يهربون خارجا ويحاولون هلاك مسو، صحر في الظاهر من خلف

٥ - فحجب العقل في شتى مجالات الحياة، وظهرت انحراف في الجميع فاندثرت الثورة العربية بصفتها مدنى فلسفة حرة عقل والتفكير والانسان وتقدمه وحريه وديمقراطية وفتح على سنده اليه الفسفة من انكره لأخر ووضع عليهم حب المقصود من كونه عربية

٦ - لأنشأ من العقل بن حادة ومعرفة فوجت حركه وانتظر وبثو نعم التحريك وبثو الفعاليه وظهرت مكتشفات العلم وبصغته حتى صبحت الحصة لأر بيه مرادفة للحقيقة تعنيه تصاحبه وكان الناس يهددوا ويكبروا وهدده صد العلماء وقد ساء ذلك في القرن التاسع عشر

٧ - ظهور الثورة تصاحبه التاج، وصدت لهم في التكنولوجيا وظهرت المجتمعات الصحابة المتقدمة والحاسبات الآلية، وحساب التفاضل والكام وقد كان العقل يهدم هذه الفترة من روح الحصادات ودماء الشعوب وعلى هذا النحو كانت التكنولوجيا وريثة العلم، وعلى ريث سوير والشورى وريث العقل والعمل وريث النهضة وريثة الإصلاح والإصلاح وريث الإحسان، ولم يحدث العلم في فرع واحد ساء التكنولوجيا من عدم، وبالتالي كان نقل العلم والتكنولوجيا دون المراحل المتقدمة هي هو نقل لمظاهر التقدم على أسس من التخلف

وتم يستطع الانحيازات المتقدمة في هذا الممر تحفيز هذه الرؤية على وجه اللاه عدد ومعت حص الأبحاث في الترويج العربي للتقدم من طريق النقل المباشر لأحر إنجازات العصر، فاجتحت خصوصيات الشعوب بظن للتقدم وسائل الانحياز التي صحت على عدد انساب وماير الخصارات<sup>١٠</sup> ويمكن تلخيص برصم كالآلى

١ - اعتبار الحضارة الإنسانية واحدة، وأن التفاضل الحضارى قادر على صهر الحضارات وبالتالي إنكار خصوصيات الشعوب، وتكون الحضارة الغربية وعودج تقدمها هو الترويج الأوحده للتقدم لكل الشعوب وعلى رأسها الشعوب غير الأوربية

٢ - النظر إلى التراث على أنه يمثل عودة إلى الماضي بالضرورة، وعلى أنه فاسد الدعوات المحافظة في حين أن التراث قد يكون أيضا رؤية مستقبلية، وقد يكون قادراً على إقامة الحاضر من عثراته والإعداد للمستقبل، وبسبب شروط التقدم

٣ - يمكن محاولة كل شعب تحقيق نموه الاجتماعي من خلال التوصل لخصائصه وتنميطه في الراس، وأصله من محاولة جميع بين العقل والعقل وبين الماضي والحاضر وبين الذات والتجديد ككله محاولات مدانة مسج، وإنما نموذج الانعصاف فالدولة العثمانية انعطفت في الجميع العربي في حين ان المجتمع العربي هو الذي مثل انقطاع عن لدولة العثمانية، فقامت تلك من التلاصق ليسيه مكونه لعجز النهضة العربية وهي الإصلاح على والناس العظماء وإنما القدامى من التلاصق ككله معروضة في الإسلام صلا أو رد فعل أو حدود حسنة وساء

٤ - انكسار حجاب الشعوب الأصلية وطرد انتميز الاجتماعي التي تقوم على محاولة والحطام مثل الشعوب الناصرية، والاشتراكية العربية، والاشتراكية الأخرية ومحاولات أمريكا التلاصق بإقامه علوم اجتماعية وطبية مستمدة من العلوم الاجتماعية الغربية، ونهاه كل التحريك الأصلية (محمّد على عبد الصبور) ١٠٠ ماذج عربية برجوارية

٥ - التمسك بعقل على أن عوامل التغيير وتنشئة بكر حقيقة في الغرب الاجتماعي والعوامل الاقتصادية في برصم يصبح كاذباً حائض على الرجم من أثر الأفكار والمعتقدات وأساقف العلم في سلوكه المجتمعات النامية وحده تصوراتها للعلم وواقعها وأنها لا تدين مدبه من ناحية الأثر من العوامل المادية النفسية

ويقوم بحث قاصر بتصحيح الوضع، فبرصم محاكاة الغير وتقليد النمط الغربي<sup>١١</sup> وعدد عقبات الإبداع في محسن، أولاً الاستمرار في محاكاة النمط الغربي من أجل سد الفجوة أو اللحاق بالركب، ودلت لأن محاكاة الغير تقضى منذ البداية على أي حافز للإبداع، مادام ما يحتاج إليه معدا وموجود سلفاً فلها، الاستمرار على نطاق واسع للمستجبات التكنولوجية دون جهد مواكب لتلك ناحية التكنولوجية ذاتها باعتبارها محصولاً من المهارات والمعارف<sup>١٢</sup>، عيب حرية الفكر والتعبير وسيادة الفكر الذي حد له مراتب - أجيال - في بعض جوانب تراثنا الديني فلا إبداع إلا في محسن واع وعالم كما يدور على أرضه ومن حوله وأما النظر إلى العلم نظرة السحر وان حقائقه مدبه لا تمكن خدشا وبالتالي يهرب العلم من أسطوره خاصا، عبادة القديم أو الانعصاف عنه، في حين أن الموقف النقدي من التراث هو شرط الإبداع فالتراث متغير ومحمول ومعدل ومكمل بحباديات الأجاء على باعد الأثرة والأمكنه

وبالإضافة إلى التحولات النظرية أو التدرجه في إبداع هناك حوث أخرى نظيفية في إبداعات البرر في العلم والفلسفة والاجتماع والفقه في نماز التكنولوجيا حقن العرب يبداءها صبحا لا يعرفه نحن

ثيود كما يعرف بدعائهم في الأدب والعلوم وك سح وعمود الدين<sup>١٣</sup> وهو لا بدح الذي سجد العرب في د سته في محله، سح بصوم وم يلحق مد حن، لا مؤخر سسه مدفدنا سح العمود في حاتمنا وهذا عفى باحث ماذج من صحراب الهندسة سكسكه لغربه وحذل بعض أهماب الكتب مثل كتاب حيز، سح موسى، واهلنا مع بين العلم والعمل ساهج في صناعة اخيل للبحر<sup>١٤</sup>، و، لآلات الرومانية، لكن الذين مع إعطاء أمثله ساحة من الكتب الثلاث<sup>١٥</sup> ثم بين الباحث بعض عوامل الكفاءة وراه لإبداع لتكنولوجيا الغرب وسها أهمية الدولة المستقرة والحيلولة الوطنية، أهمية اللغة العربية، أهمية البحث العلمي والتجربة والإختراع، الاعتناء على الذات والصنع اهل، العلاقة بين العلوم التكنولوجية وبين التصديق، توفر الحريات الكافية، رعاية العلماء والمهندسين وتمكينهم من التفرغ للعمل العلمي، إيجاد الدولة باصم وريد انتمت لم يكن دورنا إذ لم نقل العلم بمرئى إلى الغرب، هي أو من سوء فهم، بل كان إبداع العلم ولم بعد تاريخ العلم بخارج العلم بإعطاء لمصادر العلم الأولى، بل أصبح دلالا على تصور العلم، وحاملا على تقدم العلم، وربما كان البحث في حاجة إلى بيان أثر التوحيد على النهضة العربية في دفعها نحو البحث عن اللامتناهى في الرياضيات وعن قوانين حركة المادة في الطبيعة، وعن إحساس الأمة بأرمالة والعيه وأهداف، أو ما يسمى بنفذة العصر بالمشروع القومي

وقى عاب الفلسفة بطلب على أحد البحوث ماذج الدواع والتفريق للمعاصر الحضارى الإبداعى لمزيد شحج التصريح والشروط التاريخية على عصمه الإسلام ودفعه العقل العربي على التمسك والنظر والاستدلال، وعلاقة الإنسان لله على الأرض، وربط النظر بالعمل، واحترام فكر الآخرين وحضارات الأمم، وإنباع صبح التحريك حد العلماء<sup>١٦</sup> ولما يتم الإبداع في الحاضر المنشود، لا ماذج ماذج المقدمة في النظر والتجريب، ونكى بم دلت لابد من إنشاء جامعات متخصصة من نوع جديد أو على الأقل التمسك، واحدة للعلوم الإنسانية والأخرى للعلوم النظرية التطبيقية مع صلا حرية الفكر وقد غاب عن البحث أى تحصيل للأوضاع الاجتماعية التي ساعدت في الماضي على الإبداع في الفلسفة أو في الحاضر التي تمنع هذا الإبداع، واه يربط الإبداع الفلسفى بأى مشروع قومي، وكأن يصممه ثم في فراغ، لا مكان ها ولا زمان، ودون يب- لكيه تحقيق دلت في نظام مسقى بمصم على انجاء دون العلم<sup>١٧</sup>

وقى ميدان علم الاجتماع بين أحد البحوث مساهمة العرب في علم الاجتماع<sup>١٨</sup> فقد انصح العرب على





ذلك إفاضة للفرد ذاته لروحه ذاته في مرآة الغير كما  
أنت دواتك في مرآته عند هذه أحوال وإبان عصر  
نهضته وذلك كله من أجل الفصاء على مركز العالم  
حول الغرب . ووضع الحصارات الإنسانية كلها على  
نفس لمسوى بعد حصره ، فالنفس القيمة التاريخية  
ورده للسجود التاريخي صاحبها آخر فيه

وبعد اثبات ثراث الأنا ونحجم ثراث الغير بدأ  
النهضة الحصارية ودعت بصحابة الثقافة الوطنية انتداء  
من حركات التحرر الوطني حيث انتهى عصر طليعة  
أوروبا . وظهرت ثقافات التحرر الوطني . وتنجيز  
الحوى الوطني الخلاقة . وظهور المشروعات القومية  
وقد أعطت ثقافات التحرر الوطني نماذج عدة . مثل  
الثورة الصينية في الصين . والمقاومة الفلبينية .  
والثورة الكورية . وثورات الملاحين في أمريكا  
اللاتينية . والثورة الأفريقية . وأخير الثورة الإيرانية  
كما أبدعت الثقافة الوطنية في موضوعات مثل دور  
جيش الوطنية في قيادة الثورة . ودور الدولة في  
التسمية . وتحالف قوى الشعب العامل . وصياغة  
الاشتراكية العربية . وبرور القومية العربية كحركة  
تحرر وطني . وتكوين حركة عدم الانحياز . وغفلت  
الثقافات التجريبية لدينا ثلاث تيارات : الأولى  
الإصلاح الديني أو الإسلام السياسي الذي استطاع  
إشغال الثورة ضد الاستعمار والدفاع عن الحرية  
وديمقراطية ضد طغيان الحكام . والدعوة إلى  
لاشركية . والمعاداة الاجتماعية . والإسهام في  
حركة التقدم . والدعوة إلى العلم والمقوة والصناعة .  
والدعوة إلى وحدة الأمة الإسلامية . ومع ذلك فقد  
كانت له حدود منها : حاجته لصياغة فكرية  
محكمة وبرنامج وطنية أكثر تفصيلا . ورفض الفكر  
الظيمى الذى اعتبره إلحاد . وغياب التغيير بين  
مفاهيم الإصلاح والجهل . والتعريف الاجتماعي  
والثورة . وإنشاء حركة دأب إلى سلبية كما بدأت  
ولنأى السلبية أو عار كسبه وهو الاتجاه الذى بدأ من  
ثراث الغير الذى استطاع أيضا الثورة ضد الاستعمار .  
وتحرير جيوشه وحاس أفراد . ومع ذلك فقد كانت له  
حدود منها : عدم التخصص من ثراث الغير .  
والدعائية الفكرية . والحدائق الفكرية . وغياب التوافق  
الإحصائي . وعدم قيام وحدة وطنية بين فصائلها أو  
بينها وبين غيرها من القوى الوطنية والولاء للأنبياء  
بصرف النظر عن المصالح القومية للشعوب . وإعطاء  
الأبوية للمذهب السياسي على الوطني القومي  
والثالث الذرية أو الرأسمالية . وقد قدر لهذا التيار أن  
ينكمش بالمثل . واستطاع بناء الدولة الحديثة وشر  
مبادئ الحرية والديمقراطية والصداقة . وتنجيز الثورات  
الوطنية . وارتباطه بالأنحاء الإسلامية . ومع ذلك  
فقد كانت له حدود منها : بشاعة الرأسمالية كسيجه  
صحية . وسادة النظم الملكية الوراثية . والتلاعب  
بالحرية والديمقراطية والحياة السياسية . والفساد العام  
والرشوة والهرج من المصائب . وقد عثرنا بهتينا  
الحالية نظرا لعدم وجود تصور جليل من الزمان

والتاريخ بين مرحلة التجربة الوطنية ومراحل  
التاريخ . فلما ترجع إلى الماضي كما هو الحال في  
الحركات الدينية السلف أو سلف المستقبل كما هو  
الحال في الحركات العلمانية . ونسى اللحظة التاريخية  
الحاصره التي يمكن وضعها بأنها أزمة العرب وريح  
الشرق . والتحديات الثانية للشعوب غير الأوربية  
ولذلك يتم اليوم حصار الإبداع وإجهاد العقول  
عن طريق احتكار النظم السياسية للعمل الوطني  
وعزل للتغيير عنه . وعدم تجريد طاقات الشعب  
كلها لخدمة القضية الوطنية . والعزلة عن الواقع .  
وعدم وجود خبرات محلية تبدأ بها التجربة الوطنية  
حتى يحدث الإبداع . والمجربة إلى الخارج أو ما  
يسمى باستزاف العقول . أو الهجرة إلى الداخل  
والضيق على الذات . والتخصص العلمي الدقيق  
دون وعي سياسي . والتعاقبية والافتراق وإثارة  
السلامة وتوظيف العلم لمن يدفع أكثر . ومحاصرة  
المبدعين وإجهاد العقول حتى يتم الإحباط العام  
وبسرى الموت في الروح . ويسود الاكتئاب  
والسوداوية

ولما نحن المهزمتين أحد الباحثين نحلبا لفظيا  
لما هم التراث والإبداع والإبداع أو الأصالة  
ويستعمل منها لهما اجتماعيا فهي دائما يصل إلى  
حد القصص على التجارب الحية التي عاشها الشعوب  
العربية منذ القدم الماضي . ويميز بين عوامل ست في  
الحضارات العريقة اللغة . والسلوك المتجسد للأوامر  
في سلوك الأفراد . ونوعية الحياة . والنظرة إلى  
الكون المستمدة من التوحيد . والنظرة إلى الإنسان  
النتيجة من مفهوم القنطرة . وتصور المجتمع الأفضل  
المصرح من مفهوم مكارم الأخلاق . وكان يمكن  
إضافة عوامل أخرى مثل الأمة والطبيعة والتاريخ  
ويوجد هذا الخطاب في ظروف ثلاث : الظروف  
الترسي أو الآن التاريخي . للظروف الاجتماعية أو اختيار  
النحية إطار القضية والأخلاق . وظروف المواجهة  
والاعتراض . ولا يحدث أي اتجاه حضارى إلا  
بمفهوم نقلى تاريخي للثقافة مثل نظرة العرب إلى  
التاريخ الدائرية أو الخزونية . والبؤس كوحى  
بالاعطاش . وضرورة أن يتم الأبحاث على يد العرب  
أنفسهم . وهم الأبحاث على عدة دوافع مثل إزاحة  
توسيع قاعدة الأبحاث والإصلاح وضرورة اعتزال  
التطور . ولكن البحث يقتل من خصوصية الصفاء  
ويرى وضعها في إطار الصفات الإنسانية المشتركة كما  
يجعل الوفاء والإبداع متعارضين . في حين أنه لا  
إبداع بلا جذور . ولا خلق بلا أصالة . كما أن  
البحث لا يبرر بين العلم وتاريخ العلم رياضيات  
الخوارزمي وطب أبو سنا عبران عن تصور علمي في  
عصره . وإن كان نتائج العلم متغيرة . ويبدو  
البحث في النهاية إلى ثورة ريفية على نهج محمد  
عبد . وهو نهج لا يتفق مع النهج الاجتماعي الذى  
يؤدى بالضرورة إلى الثورة السياسية أى إلى تغيير في  
نفسه الاجتماعية

وفي عصر الحور ونفس الهدف . حاول أحد  
الباحثين صياغة نظرية ثورية للتراث . لخدمة قضية  
الحرية الحصارية والمستقبل . وطرح إشكالية الحرية  
الحصارية في أوقات الأزمة . كما هو الحال في الأزمة  
الراهنة<sup>(١٧)</sup> . ولاشك أن الحرية الحصارية أى بناء  
مبتكرين أو تاريخي . بل مجموعة الأساقى الصاعدة  
الحية . ترتسم في مجال تاريخي . والراث هو ما بقى  
من التاريخ حيا حيا . وتشكون من حصار متعدد  
مثل البيئة والزمن والحركة الاجتماعية . ووسائل  
الإنتاج ووجبة النظم السياسية وقدرات الجماعة  
ويختلف عن ذاتها في معادتها للإنسان والكون  
والزمن والمعرفة . أما بالنسبة للهوية الحصارية  
والسبيل . فإياها يتحدد معاً في الواقع الحضارى  
وتحديات العصر . ويتغير الواقع الحضارى العريق  
بعدة أشياء منها : أنه منطقة حصارية صاعدة  
الإسلام . تشترك في لغة واحدة كأداة للتعبير .  
مستمرة للعطاء . بينها الاجتماعية قديمة . يقدمها  
الدين . ويعيش مع الوراثة الزمانية . ويعجز عن  
تحويل أصلها إلى قوى دافعة للتقدم . واستمرار  
الصراع فيها خصوصا في جناحها الشرق أما تحديات  
العصر فتتمثل في ثورتين : ثورة المعرفة وثورة  
التكنولوجيا . وقد وصفت هاتان الثورتان الإنسان  
أمام معضمين جديدين للزمان والمكان . وطلاب  
جذرى في قلب الحصارية المختلفة للعالم . وأزمة كجده  
فكرى وروحي كامل للحضارة البشرية . وفي نفس  
الوقت وصفت هاتان الثورتان العالم العريق في موجهه  
الخصومات في صراع غير متكافئ نظرا بهدم البنى  
الاجتماعية والثقافية في العالم الثالث وشلل النظم  
الإنتاجية والسياسية . وغزو الفكر الغربى . وفي نفس  
الوقت ظهرت نماذج حضارية أخرى في مواجهة  
الغزو الغربى أفضحت الحصارية العربية طابعها  
المطلق . أما المشروع المستقبلى فإنه يتم من خلال  
محوين العصر والإبداعية الذاتية . ولذلك نجد  
الأمة العربية نفسها أمام صديتين : صدمة المستقبل  
وسرعة التحولات . وصدمة الحداثة نظرا بطء  
التحولات . وهناك بعض المواضيع الداخلية التي تعوق  
صحية الإبداع مثل التراث كعامل كابع . ونقص  
الاستعداد . وعدم التواصل بين النظم السياسية  
والقدرات الإنتاجية<sup>(١٨)</sup>

وفي نفس الوقت الذى لعب فيه الطابع النظري  
المخلص على معظم محث هذا الحور . جاءت محث  
أخرى يطلب حلها الطابع المدعى للإسلام بالاعتناء  
على منهج النص وشواهد التاريخ<sup>(١٩)</sup> . فالدين به  
استمررت وتغير . ثبات وحركة . من طبعه انطلاقا  
بالمنع . ولا خلاف في ذلك بين دين وآخر  
فالأديان كلها طريق متكامل والس حبيبا إخوة  
لذلك احترم الإسلام الحصادات السابقة ويركز  
الباحث على أن الإبداع الذى للحضارة الإسلامية  
يتحقق في النص الإسلامى خاصة في المسجد  
كالأشكال الهندسية تعبر عن الامتثال والعقائد



هو الأرض السبية مما سبب نشأة أدب المقاومة ونعجير طاقات عربية غير محدودة . والإسلام يحتوي في حياته على مفومات الإبداع مثل الحركة نحو مستقبل واحترام العمل ، وتطبيق ذلك في التربية ويحدد الباحث دعائم خمساً للتصوير : أهمية للتأهيل الخاصة ، وإعداد الأفراد ، وإعداد الميراثيات ، وإعداد الأجيال والمؤسسات ، وصياغة ذلك كله في قوانين ووثائق ، والتعبير شجاعة ومسؤولية ، وله مداخل إسلامية في التاريخ . ويحدث الإبداع في الإنتاج والاستهلاك ويكون حيثما في حاجة إلى تشجيع ولا يكفي الرضا بل لابد من الانتقال من الرضا إلى الإبداع . ويبدو أن الباحث طلب عليه الحديث من موقع المسؤولية والإعداد والتخطيط وكأنه ويرر مسؤولاً<sup>(١)</sup> .

#### وأما : الفكر العربي في النظام العالمي الجديد : التحولات والوليا .

وقد حاولت البحوث في هذا الممر الرابع والأخير بيان إمكانيات الإبداع في الفكر الإسلامي في مجال السياسة والحكم<sup>(٢)</sup> . وهي قضية حديثة عرفت عند القدماء - منجى - باسم الوحي والعمل وعد المحدثين باسم التطور . وهي تمثل أهمية خاصة بالنسبة للإسلام . نظراً لأنه نظام الرسالات ، ولأنه تنظيم فكري شامل . وقد ظهر مؤخرًا التيار السلفي كتيار يهدف بالرغم من دعوته أنه المتوسل إلى الاجتهاد وله كتابات الحركات الإسلامية المعاصرة رد عمل على حصر الإسلام في الشعائر والعبادات وبالتالي التأكيد على تحول الإسلام كنظام عام للحياة كما ظهر أثر «الفاشية» أي السيادة لأهل الأهل المودودي وسيد تطب على هذه الحركات . ومع ذلك يجب التمييز بين نوعين من السلطة : سلطة محافظة وأخرى عقلانية ويكون حيثما السؤل الرئيسي إلى أي مدى يجب أن يعرف عند ظهور النصوص . وما هو مدى الاجتهاد وإعمال العمل ؟ وطريقة الإجابة على هذا السؤال هي التي تحدد التيار المحافظ أو المحدث . وقد انجذبت الحركات الإسلامية المعاصرة نحو المحافظة متأثرة بهذه عوامل منها : رفض الأنظمة السياسية المعاصرة نظراً لما لاقته هذه الحركات من اضطهاد . والرجوع في العودة إلى الإسلام بسرعة متناهية . والانشاء إلى جيل الشباب ، والعمل السري الذي يقوم على المطاعة والتفكير . وظهور مصطلحات الخافعية والمفاصلة إن لم يكن الحركات الإسلامية مرهون باستنهاض مسيح العقل وإعلاء الاجتهاد والابتعاد عن مسيح النص وكما يقول ب. النقم إن نصيب الشريعة يتصور على عتبات ثلاث : معرفة جوهرية ومعرفة إنسانية وسريته حدها على الآخر وذلك يعني أن يوجه على نص على ما هو معروف في مسائل البرور . أما الباحث فيتحديد عناصر المشكلة : «عدد الوفاة» .

فيها . ثم معرفة النصوص . ثم تطوير أحدها على الآخر . ويختص المحدثون على ثلاثة أشياء : ممارسة الاجتهاد والانشغال بالواقع والمخاض والاتجاه نحو المستقبل . والانتفاع على الآخر والتعرف على المذاهب والتيارات العالمية . وهو يراى محله «المسلم المعاصر» التي وصفت فيها بأنها محلة الاجتهاد . ثم حاول الباحث بعد ذلك في قسم تطبيقي عرض نظرية الإسلام السياسي . أو نظام الحكم في الإسلام . أو النظام الأساسي الإسلامي أعمال الاجتهاد معرا لعدد أعضاء القداء بهذا المخرج . ونظراً لأهمية في المصحة الإسلامية الجديدة . والتعبير غير صحيح . فقد اعتمد القدماء بالنظام السياسي الإسلامي في فرع من فروع الفقه هو «الأحكام السلطانية» أو «السياسة الشرعية» أو «أخيه» . وظيفة الحكومة الإسلامية . أو في أبواب الإمامة في علم أصول الدين ولكن الاستشراق لم يفت بها كما لم يفت بها الباحثون المسلمون نظراً لتصورهم في عصرهم من التطرق لموضوعات السياسة وطرق الحكم . ويرى الباحث أنه تغلب على البحوث الحالية في هذا الميدان آفتان - الأولى : الانحصار في قضية واحدة وهي قضية الخلافة أو الإمامة . والثانية : غلبة بعض النظريات الدستورية والسياسية في الغرب على الفكر الإسلامي السياسي المعاصر . ومن مظاهر ذلك : الباحث أن هناك قنوت عروية سلم يحظر على بال القدماء مثل ديموقراطية القراءات السياسية والاجتماعية . والسياسة الحقوق والحريات . . . وذلك غير صحيح . إذ لا تهم الصياغات ، فالمهم المضمون وليس الصيغة . فقد كانت قنوت القدماء الأمر بالمعروف . والنهي عن المنكر . والحسنة . واستقلال القضاء . وعدم جواز عزل قاضي القضاء . وحاكمية الشريعة التي لا تميز بين هذا أو صفة أو سلطة . ويعد الباحث ظواهر أربعة جديدة أثرت على مشكلة الديمقراطية وهي : الثورة الإعلامية . وقدره أجهرة الإعلام على توجيه الرأي العام . التماثل المظرد لدور أجهرة أخبارات والمعلومات وجودها إلى دوائر السلطة وأعمال الأفراد ، امتداد عزات الظروف السياسية غير العادية وتعاقد حقيقياً سبب بعدد هذه الأنتم في عصر البقاء السري . وأثر الثورة العلمية والتربية المستمرة على ضعة وطاقات حموى الإنسان . وهذه كلها في ضفة الأمر أو هام أوره شرها أجهرة الإعلام ولا تؤثر في أصالة الفكر الإسلامي أو في طبيعته . ثم يلخص الباحث طرق تجديد الفكر الإسلامي في خمس عناصر : ١- يعتمد في البرهة عليها مسيح النص والسواعد التاريخية أكثر من اعتماد على العقل والتجديد والعصر منها صحيح والعصر الآخر خاطئ . وهي

- ١ - الساسة الشريعة جزء من شريعة الإسلام وإقامه بحكمه صحيح جزء من رسالته وذلك صحيح
- ٢ - يرفض الإسلام نظاماً مسبب متصلاً

والخلافة ليس نظاماً محدد للعالم وذلك غير صحيح ، نظراً لوجود الشريعة الإسلامية واستباط الفقهاء وأصل الاجتهاد وقد ظل نظام الخلافة نظام الحكم الإسلامي على مدى أكثر من ألف عام . ومن ذلك إما على عجز الفقهاء المحدثين عن استناد القوانين والوحي على كل العصر . وإما أن تكون كلمة حق يراد بها باطل للسماح بالاستعانة من السلطة السياسية الغربية ، ماركسية أو رأسمالية

٣ - الحكم الإسلامي نظام مدني . وساطته الحاكم المسلم مرجعها إلى الشعب واحصاه . الحكم للقانون . ولك التفرقة بين المدني والديني تفرقة عربية . وأن الشعب مصدر السلطات من خلال اليقظة وليس من خلال الشريعة الوصية .

٤ - جوهر الديمقراطية المعروفة مقبول في الإسلام . ولكن سلطة الأعلى ليست مطلقة نظر لوجود القانون العام الموضوعي لحماية الأقليات وأهل الشورى ليسوا أهل الحل والعقد أو أهل الاجتهاد بل أهل الاختصاص

٥ - عالمية الدعوة لا توجب وحده بسوة وهذا صحيح على مستوى السلطة التنفيذية أما السلطات التشريعية والقضائية لواءة مع أخذ تباين المكان والزمان في الاعتبار عند التشريع والقاضي .

ويذكر تحت آخر موضوع الإسلام والعروبة ميب تأخيرها وتكاسلها والخلاف بين إسلامية الجاهل وعروية الطلائع<sup>(٣)</sup> . فقد أدى كلامه ، الإسلام والعروبة ، نفس الوظيفة في تحدى الاستعمار العربي ولو أن القومية العربية كانت متأخرة في الظهور . وقد سبق بها المشرق العربي نظراً لظروفه ومعاناته من التحلل والاضطهاد إبان الحكم العثماني على عكس المغرب العربي الذي ظل ولاؤه للإسلام قائم في وحدة عصبية بين الإسلام والعروبة . وقد كان الكفاح ضد معاهدة سايكس بيكو في المشرق بين اثنين أحدهما العوامل الرئيسية في تحجيم القومية العربية . تلك المعاهدة التي عطلت على تجربة العام العربي إلى دولات وطوائف . ثم ظهر لدى القومى الثالث بعد قيام إسرائيل وبرور الناصرية ولوراء العرب في مواجهة الاستعمار الأوربي . وفي هذه المرحله عرض الإسلام نفسه كجزء من حركة التحرر العربي وظهرت العروبة والإسلام كدوائر متصنة بعضها على بعض كما ظهرت الاتجاهات المعادة لحركة التحرر العربي : تسميح بالإسلام أو للعادية للإسلام تسميح حركة التحرر العربي . وقد خففت هذه القوى المعادية لدى المثقفين حقنة ديب إسلامية داخل الفكر القومي وعمده ديب عروية داخل الفكر الإسلامي . وفامت يروع سوء تفاهم بين عروية الطلائع وإسلام الجاهل . وبينما كان إسلام الجاهل





# فصول لمن.. ولماذا.. وكيف

□ فتؤاد دقارة

ما كنت أشرع في إعادة قراءة بعض مقالات الأعداد الثلاثة التي صدرت من «فصول» حتى تبين لي أن معظم ملاحظاتي عن المحلة مشورة فعلا على صفحاتها . وهذا معناه أنها المحدث لنفسها بحسب أساليب الديمقراطية أنها ، تمثل في حرصها على مشاركة ما يقال فيها ، مع تحفظ واحد عبر عنه د . حر الدين إسماعيل رئيس تحريرها في ندوة العدد الثالث بقوله

«... لا نجد حرجا في نشر هذه الآراء ، إلا ما كان يحل تحت المصباح الخالص» .

وهذه روح إيجابية لابد من الإشادة بها . وبعد أن عندما تألف العكس ، حيث لم تكن بعض مقالاتنا القافية بالأشهر من رسائل قرأت ، لا سيما كان من قبيل المدح الخالص . بل ما كان أيضا من قبيل المدح الخالص في شخص رئيس تحريرها وحلمه وحسنه . هل ما في ذلك من إشاعة روح البقاء والمداومة بين قرأتها ببطء ، مادام ذلك هو الطريق الوحيد لرؤية أبحاثهم مطبوعة

هذا الأسلوب الديمقراطي الأسير الذي وضع في «أعداد» «فصول» هو أهم ما ينبغي أن نحرص عليه ونوسع فيه . لأنه المبدأ الوحيد لتلاقح أفكارنا ونقوم خطواتنا . وعندها بدورها الجوى في حياتنا الأدبية

...

من أبرز مظاهر هذه الروح الديمقراطية ، وإن شئت فسما الروح العلمية . ولم تجاوز الحق لأن الأمانة لروحنا معاً ، وحقيقة هي أهدافنا لأوجد لكلها . ما سجله رئيس تحرير «فصول» في افتتاحية العدد الثالث .

«وردت شكوى بعض القراء من عدم أسماء من مادة العدد السابق . وقد تعرضت هذه الشكوى عندما أشر إلى كتاب الكبير عيب محفوظ من أنه لم يهتم بما نشر في ذلك العدد شيئا . وقال : «لم أكن أعلم أن النقد قد صار على هذا القدر من الصعوبة»

ول ندوة العدد نفسه قال الدكتور عبد المحسن طه بدر .

« إن لكثير من مقالات محلة «فصول» لم يستطع أن تصل إلى » وإذا لم استطع هذه المحلة أن تصل بشكل كامل ، فمن باب أولى أن يؤدي ذلك إلى إهمالها أنها لم تصل إلى عدد كبير جدا من القراء . ومن باب آخر أتصور أنها لم تصل إلى الكتاب المذبح الذي لا يهتم به متخصص هذه الطريقة .

وأيدته بدر الدين بقوله :

«أما القول بأن جزءا كبيرا من المقالات للوجود غير موصل فهذا صحيح ...»

فإذا كان يجب عفو . وهو قارئ حصيف واسع الاطلاع قبل أن يكون روائيا عظيما . لم يهتم شيئا من المحلة . وإذا كان عبد المحسن طه بدر . وهو استاذ جامعي متخصص في الأدب الحديث ، وله دراسات وإضافات القيمة ، لم يصله الكثير من مقالاتها ، وفريقه في ذلك بدر الدين وهو من أوسع أدبيات اطلاعا وأكثرهم متابعة لتيارات الفكر الأوربي ، فمن باب أولى أنها لم تصل إلى غالبية القراء المثقفين . ولا أقول عامة

لن إذن تصدر المحلة ؟

إن كثير من جامعات العام تصدر مجلات متخصصة ، ولكنها تحاطب في الوقت نفسه قطاعا عريضا من المثقفين المهتمين ببحثها . ومن ثم حقق انتشارا كبيرا وأصبحت مثلا للندوة المجلة الدراما ، التي تصدرها مدرسة الفنون بجامعة نيويورك . ومجلة «كسوف» الأدبية التي تصدرها كلية «كينيون» بجامع «أوهايو» بالولايات المتحدة .. أذكرهما بالذات لأن قرأت الكثير من أعدادهما . ونادر أن يصيب على فهم أي مقال من مقالاتها .

إن مجلة «فصول» لا يصدرها أحد الأقسام المتخصصة في جامعاتنا . بل تصدرها الهيئة العامة للكتاب ، أحد أجهزة المجلس الأعلى للثقافة ، المستوي عن الارتقاء بالمشروع الثقافي العام للمواطنين كافة . أو أكبر عدد منهم على أقل تقدير ، ولا تقتصر مسؤوليته على فئة خاصة من أساتذة الجامعات هم الذين تحاطبهم المجلة بالدرجة الأولى

والحالة لا نوزع على تلك الفئة القليلة التي تسببها عن طريق الاشتراكات مثلا ، وإنما تطرح في الأسواق مع باعة الصحف وهذا كله يؤكد أنها ليست مجلة أكاديمية شديدة التخصص ، ولا ينبغي أن نكون ، وأن من حق القارئ اللطيف - إن لم يقل المهادي - أن يشترها ويقرأها ويحد فيها ما يشاء وما يفهمه ويعبده ويرتق بنمائه ودوقه

وسب بذلك يدعو إلى هبوط أو إسفاف أو تبسيط مجل المادة المطروحة ، أو يدعو إلى الانغلاق والانزواء عما يسور في مجالات البحث الأدبي في خارج بل كل ما يدعو إليه أن يصنع كل شيء في مكانه ، فالأبحاث المتخصصة شديدة التخصص ، والتجارب الجديدة التي لم تستقر بعد ، مكانها قاعات الجامعة والهيئات المتخصصة التي تصدرها هيئات التدريس ، وإن كنت أشك في أنها وصلت إلى هناك عملا ، ولا بأس من التعريف بها ، أو ببعضها في مجلة نقدية متخصصة تطرح على عامة المثقفين ، ولكن بشرط ألا يحفل هذا الجير الضخم الذي أحسنت في «مصول» ، وبأسلوب أبسر وأوضح بكثير مما قدمت به .

• • •

يقول رئيس تحرير «فصول» في تعفيه على شكوى نجيب محفوظ :

«وسب سكر أن الأمر قد صار خطا وعلى هذا الفدر من المعربة» ، فالمفكر الأدبي قد صار في زماننا بالغ التعقيد بما طور نفسه من مناهج ومن مصطلحات ، فضلا عن استيعابه لكثير من الأفكار التي تنسج على طبقات حرية واحتياجية وجمالية مختلفة ، ترجع إلى الماضي أو تعيش في زماننا الزماني وهي أفكار لم يفدر ها من قبل أن تكون مفهومة في عمل القارئ بحيث تشكل أساسا مرجعيا كافيا لتفهم ما يطرح عليه من أفكار جديدة ، والبديل المطروح عب الآن هو سبوه في الشبكه ، ونكر هذا ، تبديل يظل محفوظا بكثير من المخاطر كذلك ، ولا شك أن هذه اللغة الجديدة تصبح - ككل الأشياء - مألوفة مع مصي الرمز ، وبذلك تكون قد حطفت العبء الشددة ، وبحرمانا في التحليل لكل عدد على أن شجع الدراسات النظرية بدراسات تطبيقية ، ربما كان شاعرا بعض العنصر الذي تحمله العبارة أحيانا في الخلاب النظري

«إننا نواجه مأزق الفكر ومأزق اللغة في آن واحد ، ولكننا على غير استعداد لحاشي القفارة يثارا للسلامة ،

ولست ممن يؤزرون السلامة ، أو يدعوون لإثارتها ، وإلا لما كنت هذا المقال الذي سيعرج أكثر مما يسر ، ولكني في الوقت نفسه لا أقر القيام بمعامرت غير محسوبة النتائج جهدا ، وبخاصة في مجال عام يحصل بأدينا وثقاتنا

وعبارته رئيس التحرير السابقة تعرض عددا من المسلمات أشك في صحتها ، ولا أملك إزامها إلا أن أطرح مجموعة من التساؤلات أرجو أن تحظى باهتمام وإهتمام معاونيه ومستشاريه

هذا الفكر الأدبي الأوربي الحديث «البالغ التعيد» ، هل أصبح مألوتا لدى القارئ الأوربي اللطيف ، ودعك من العادي ، أم ما زال حبيس دوائر جامعية محدودة ؟ وإذا كانت الأخيرة فكيف تتصور أنه من الممكن أن يصبح مألوتا لدى قارئنا ، مع الفروق الضخمة المعروفة بين مستوى القارئين ؟

هل استقر هذا الفكر الحديث في تراث النقد العالمي أم ما زال في مراحل البحث والتجريب ؟ وإذا كانت الأخيرة فلماذا احرص على فرضه على أدب وكبريائه لقارئنا وهو ما زال عرضة للجدل والإضافة والتعديل ؟

كما تعلم - الإبداع سابق على النقد ونظرياته ، وأن كل الآراء والنظريات النقدية تكونت نتيجة لدراسة النصوص الأدبية وتحليلها ، فكيف يستورد عن نظريات جاهزة وتطبقها على أدبنا ، ثم نتباكى بعد ذلك (كما حدث في ندوة «مصول» الثانية) عن افتقاد نقدنا الحديث لمسج ونظرية ؟

هذا الفكر الأوربي حدثت استمد من أدب عبر أدب وراث غير ثرائنا وواقع غير واقعنا ، هل يصلح للتطبيق على رايانا وأدبنا ويستجيب لواقعنا واحتياجاتنا ؟  
رنا - هل سبيل المثال - لم يشرب بعد أوليات الفكر النقدي للمنظر ، لفرجه أما لم يستطع -بعد التغيير بين ما هو أدب وما لا صبه به بالأدب ، هربى عدد من المحسوبين على الحركة النقدية - ومنهم للأسف أساتذة جامعيون - يشيدون في مقالات وكتب عن ثقافات لا تربطها بالأدب بمفهومه الحق أو هي صفة - فكيف تصور أن بإمكاننا استيعاب هذه المناهج «بالغة التعيد» التي لم يستقر قيمها بعد ؟

هل هذه المناهج النقدية الحديثة نظريات حلقة «ثانية» يأتي أحدثها السابق عليه ويبيحه ؟ ، ويستطيع أي باحث تطبيقها والإفادة منها فحصل إلى حسن النتائج التي سبى إليها . بصرف النظر عن موقفه منها ومدى فهمه ، ؟

وهل يجوز لنا أن يكون «ببوي» في عدد «والمسؤول» في الآخر ، وهكذا في انتظار أحدث «الموصات» ؟ وإلى متى سبطل كاستاوات تردد - دون فهم في الغالب - كل ما تشدو به طيور العرب ؟

وما دنا أكاديميين حق السطاح ، ألا ينبغي أن نحرص على أن يبدو في كل بحث جهد كتابي وموهبه من المادة التي يحرصها ؟ فإذا فعلنا ذلك - كما في حانية مقالات المحدثين الأخيرين - ألا نكون من الأفضل والأقرب للأمانة العلمية الاكتفاء بتلخيص الكتب الخاصة - أو ترجمة المقالات والفصول الأساسية في كتاب عام مع إضافة الشروح والتعريفات الضرورية ؟ (حق ذلك في عدد من مقالات العدد الثالث)

- ماذا لو ترجم العددان الأخيران كامليين إلى إحدى اللغات الحية ، أو اطلع عليها أحد المستشرقين الأوروبيين ؟ - أليس يقال إن بصاعتهم قد ردت إليهم ، وإنما لم نحس حتى همهم هذه البضاعة فضلاً عن بذل الجهد للملاحة فيها وبين بيتنا وواقعنا الثقافي ؟
- هل حقاً العيب في القارئ وحدهم - كما نفترض كلمة رئيس التحرير - أم أنه في الكاتبين الذين لم نحس غالبيتهم نخل هذا الفكر « مانع التعقيد » ومن ثم لم نحس ترجمته وعرضه بحرية معهومة ؟ - وقد يكون من المفيد هنا المقارنة بين « صرح محال » - شكوى عباد عن « الببوية » ، بالمقارنة بمعظم المقالات نظرية والتطبيقية عن الاتجاه نفسه .
- وأخيراً ، هل من الصواب أن تتحول عملية النقد الأدبي من تدقيق وإبداع في محاولة أن يكشف عن أسرار الخيال في العمل المنفرد ، ويحدد مكانه في التراث العربي والإنساني ، وينسب في الوقت نفسه عن جذوره التاريخية والنفسية والسياسية . مستعياً بكل ما يمكن أن يجده من نتائج العلوم الإنسانية وماهجها لتصبح - بتطبيق هذه المناهج الحديثة ويدعوى العلمية - عملية آلية خالصة ، تجرد العمل المنفرد من ماء الحياة ، وتحوله إلى جداول ورسوم بيانية ، تريد به صوب وإلدار ، وتنفّر القارئ منه - فإذا بالعمل الأدبي جثة هامدة لا صلة لها بصر ولا بحياة - كما حدث لغالبية الأعمال التي طبعت عليها تلك المصاحج في « فصول » ؟

• • •

لقد كان صدور « فصول » تحقيراً لأمل قديم طالما ألح عب ، واستجابة لحاجة حيوية تعرضها ظروف حياتنا الأدبية المتردية - خاصة بعد أن خفت صوت النقد الجاد ، وارتفعت بدلاً منه أصوات عديدة هاركة . نحول النقد الأدبي لتحقيق أهداف مادية ومعنوية لا صلة لها بالأدب ورسائله - فاختلط حديث بالنابل - وأصبح أشهر أدبائنا ، وأعلامهم صوتاً ، وأكثرهم تحدثاً باسم الحركة الأدبية هم أنفسهم محرري أبواب الأخبار القصيرة والخرائب المديدة حللت « فصول » أجيال عديدة قبلنا - أمل أبرزهم شيخنا محمد محمود - فقد أمل على قيل ولاته

• لقد تحدث الكثير من الإهانات للناس بكرامتي لكي لا أنحل من المنبر المصالح اليومية ، وأظن أزدى واجبي في الميدان الذي كرسيت به حياتي ولقد كنت اقترحا لمجلس العمل للقرن والآداب بإنشاء مجلة للنقد ، أناقش فيها القضايا الكبرى للأدب والتي لم تنبور في حياتنا الأدبية . وكنت مذكورة طويلاً بهذا الاقتراح ، ولكن أحداً لم يستجب رغم مرور الشهور ، ورغم النشاط الكبير في مجال النشر

( « حشرة أدباء » يتحدثون » كتاب الهلال ، يوليو ١٩٩٥ ، ص ٢١٩ )

وبست بحاجة إلى تعداد المستويات الصخام الثلاثة على « فصول » ، فقد قام بهذه المهمة على خير وجه محبة من الأساتذة والنقاد الأجلاء في بدوات « فصول » الثلاث صبر حديثهم عن « مواقفنا من التراث » ، ومناهج النقد الأدبي - فأنشروا إلى حاجتنا إلى استصفاء التراث العربي القديم ، والتعير بين منه وجمبه ، والبحث في مناهج النقد العربي القديمة مناسبة للبذرة التي وضعها « صدور » ومراجعة ما حققه النقاد المعاصرون ، وهل يجعروا في تكرير مدارس نقدية أصيلة ، أم كتفوا بمجرد نقل ولاقبس ، وإذا كانوا لم يجعروا فما الذي هوهم ، وكيف تستطيع الأجيال التالية تعريض ما فاتهم ؟ وترجمة مصادر النقد الأساسية في الآداب الأوروبية ، والتواصل مع كل التيارات بما فيها الآسيوية والأفريقية . وتصحيح المفاهيم النقدية الرائدة ، وتكرير دور عددي متبعين لدى نقائنا ، والتصدي لما نعوم به حجرة الإعلام من إصدار لأدواتي المظاهر وهبوط بثقافتنا - إلى غير ذلك من المهام الكثيلة بتطوير أدبنا وإرساء النقد العربي الحديث على أسس منهجية متمنة

وأضيف إلى ذلك اقتراحاً بالقيام بأبحاث أدبية مبدئية بين طلاب الجامعات - ويختلف ذلك القراء للتعرف على استجابتهم الواقعية للأعمال الأدبية البارزة وآرائهم حولها ، وليكن البحث الأول حول « فصول » نفسها ومدى إقبالهم عليها واستعدادهم منها ومؤاخذاتهم عليها - فكل هذه الأبحاث المبدئية هي الأسس العلمية الوحيد للتعرف على طبيعة التأثيرات التي يحدثها إنتاجنا الأدبي في القراء ، وهم المستهدفون به أولاً وأخيراً ، ومن ثم نحصل على مؤشرات واضحة قد تصبح أساساً لتصحيح مسارنا الأدبي إيمانها ونقدنا

غير أن شيئاً من هذه الأهداف لا يمكن أن يتحقق ما لم نحرص « فصول » على الوصول إلى أكبر عدد ممكن من القراء - وقد يساعد على تحقيق ذلك أن تصدر شهرية - ول حجم أصغر - وسعر أقل .. لتزداد ارتباطاً بالقارئ ، وليضطر كتابها إلى الإعجاز فيما لا يحتمل الإفاضة ، وليسهل على القارئ تضييق الجزمة الثقافية التي تقدمها له

إن الفرصة لتاحة لفصول والإمكانات الكبيرة للموضوع لما لم نتج من قبل « فصول » - فما علم - هي أول مجلة متخصصة في النقد الأدبي بالعربية ، وهي من هذه الناحية إنجاز ثقافي صحيح . يسجل بالتعدير في وقت ندرت فيه الإنجازات الثقافية الصحيحة - ولذلك يسمى على القائمين على « فصول » أن يحصر عيب بالوجد ، ويعلموا أن أحداً لم يحسبها ويحسب استمرارية سوى قاعدته غارقة عريضة - ويجب أيضاً أن يحرص عليها جميعاً ، ويشتف حولها ، ويقوم بحفاظها ، ويبذلها بكل سبيل - فإذ بدا في هذا المقال شيء من القسوة - فما ذلك إلا مظهر من مظاهر الحرص عليها . والرغبة الصادقة في أن نهض بمشورتها كاملة في حفل كاد يعدم فيه الإحساس بالمشكلة

## هذه المجلة ونقدها الأدبي

□ أحمد محمد عطية

في واقع ثقافي متدهور ، سوى فيه الثقافة المصرية على محدد الإعلام والاحتياج وسيطرة ثقافة التسلية لفرية وفي المال وبدون برامج ، وصح نفاق سوداء الرداءة والشللية ويعتقد الفكر النقدي والتفكير وتفرغ من الأعلام المصرية الرصينة بعدا عن قارئها الأول إلى الدوريات والمطبوعات العربية والفكر العرب ، يتركه لخاصة المستقلين والمتصنعين ولطبعها نلتهمها قرائنا المحاربون ، نحت هذا المشهد الزاخر للواقع الثقافي وكأن مصر عقيمة من الكتاب والنقاد والمبدعين ، في حين سورج الكتابات النقدية والإبداعية في كل للمطبوعات العربية الرصينة والناجحة في هذا الواقع الثقافي الكتيب ، جاء حرم إصدار مجلة «فصول» النقدية ليمعش لآمال في هذه ثقافة جديدة تتجاوز كل المبررات وعوامل الانحدار والصور والاصحاح للثقافة الرائجة

سأفرحت كتابه بصدر مجلة للنقد الأدبي ، حلم النقاد والكتاب ، رغم إلى لم أكن قد دعيت للكتابة لها ولم أسمع إليها ولم أدخل في جهات أو شلل نحيب بها ، وبالرغم من كل ما قيل وكتب عن عودته الشقية ، في مقال حديث تحدث فيه كاتبه عن صحافته وشكته الأدبية من بعض المستقلين من المجلة ، أو في الأسماء المشرقة بالكتابة والتحرير في المجلة وصلة عاليها بجماعة أدبية معينة ، كذلك لم أجد مبررا لاهام المجلة سيقا بأنها تستهدف قتل النقد باسم النقد أو ترسيخ مفهوم محدود للنقد واستبعاد ما عداه ، وكلها أفعال كنت وشرب وبردت في الأوساط الثقافية ، ولقد فلتظر صدور المجلة ، فقد سررت حقا باقتراب صدورها وباعتبار الإنفاق عليه ولإعدادها فأخيرا أصبحت بترقب صدور مجلة ثقافة جديدة لا يحل عليها الدولة المال ، بعد أن احتقنا واكتأبنا بأخبار إعلاني المجلات النقدية الرصينة الواحدة تلو الأخرى ، بحجة الربح والخسارة والتوزيع ، واستبدانها بمجلات لا تربح ولا يورع ولا يحسن أية خدمة ثقافية ، بل تصدر لصالح أفراد وشب

والمشترين خيرا بأخبار مجلة «فصول» ، ولقد أخيرا شغل هذه الحركة النقدية المصرية ، وسنتوى غربا وغربا ونسب على صفحات الدوريات العربية ، التي لا تصل غايها إلى القارئ المصري ، وستظهر كتاباتها للمدعي لتعطى الأعمال الإبداعية فتختل منها حركة أدبية حواء بالنقد والإبداع والظهور والمناقشة ، وتشتت الاتهامات لمخاتره الموجهة إلى النقد والنقاد تحملهم مسؤولية التدهور والنقد واصحاح الحياة الأدبية ، في حين لا يتحدث احد ولا يفكر في مكتب القاص بخدمهم ، ولا توجد مساحة مناسبة لنقد خدي كامل في كل الأوراق المخررة بالمطابع والتي تحمل أسماء صحف الأدب ومجلات

وهكذا نرثت صدور مجلة «فصول» بشوق ومرور ينادي ما اعتقد عليها من آمال وطموحات ، وجاءت المجلة عظيمة لكل لآمال والمطموحات ، فتألفت أطرافها مع أفعالها ، وبجاءت الواقع الأدبي بكل ما يحور به من نقد وإبداع ، وبذلت كتابا تصدر في عصر غير عصرنا وبدد غير بدنا ، ونعادت عن الجميع ، ولم نل مجهور لأدب وفادته ومبدعه ، ففقدت القدرة على توصيل فكرها ومفاهيمها ، وتبدد كل هذا الإنفاق والبذخ في أوراق ضيقة لا تقوى شيئا

وأخير ، بعد صدور ثلاثة أعداد مكملت خلالها تجربة المجلة واتصحت صورها ومخططاتها وسامعها ومشروعها ، أصبح من الممكن تكوين رأي في المجلة ، وقد قلت رأيي كاملا وصريحا للقائمين على أمر المجلة ، وأنشد لهم بسمة القصور والخل ، فطلبوه كتابة لشره دون حساسية أو تحفظ ، وهذا أسجيب وأخلص رأيي في السطور التالية ، فعلى يسى الخوار ويذبح بدماء جديده وفكر جديد إلى المهة التي طالما انتظرناها وبرقبناها وعرجنا بصدورها ، لنعد الحركة الأدبية ولجميع الحركة النقدية ، ولكن جاءت جميعتنا في المجلة كبيرة بحجم الآمال الكبار المعودة عليها

إن مجلة نقد الأدبي تصدر في هذا المراح الأدبي والنقدي تحت أن تنابع كل الأعمال الإبداعية الصادرة حديثا فهي يكن مسئولها ، وأن تعطى بالدراسة النقدية التطبيقية لأجانب السبق ، وأن تسكب النقد والكتاب والمهتمين بالنقد ، وأن تمثل الحركة النقدية وتعطي الحركة الإبداعية بكل ما يندب من إمكانيات م تنور من قبل هذه أدبية مصرية ، ولكن مجلة «فصول» لم تعمل شئ من هذا ، فحق لنا أن نشأل من أين تصدر هذه المجلة ، وأين كتاب مصر ومعددها وحركتها الإبداعية ؟ كيف يكتب نقاد مصر وكتابها ومبدعوها في كل مكان سوى بلادهم ، التي تنعرد الشلل بصفحاتها الأدبية ، أين شعراء مصر وروائيو مصر وفنانون مصر يدرن يعطى اهتمام كل مطبوعات الوطن العربي ، في حين نمرسه على مجلة بهذا الحجم بدون أن تقدم شئ للقارئ أو للنقاد أو للمبدع أو للحركة الأدبية ، سوى بعض الأبحاث الخاه التي لم يقرأها أحد ولم يهتمها أحد وبالتالي لم تعمل لأحد ١٤ فإن خلو المجلة من النقد التطبيقي تقريبا وعلمها من متابعة الإبداع الأدبي واقتصرها على الأبحاث الأكاديمية غير المفهومة وغير المفهومة ، والتي يبدو أنها كتبت لأهداف أكاديمية رويية أو بيروقراطية لا يعيها من قريب أو بعيد المهمة الأصلية للمجلة لأدبي في توصيل الفكر الأدبي والإبداع الأدبي إلى القارئ والكتاب ، والأنشام في عصر الفكر والأدب والعصر نحو الأخص

ويجب كل هذا عن صدور المجلة من مطلق يصح منه فوق النقد والنقاد ، ويصير تحويل النقد الأدبي إلى عملية مصطلحية وتجريدية وشكلية وعبر النقد الأدبي عن جمهوره وبني الصلة بين الأدب والسياسة والأدب والعصر ، وإنكار دور النقد في توصيل بين أدبي والقارئ ، متجاهلة النقد الأدبي كعمل فكري واجتماعي متصل بالجميع والإنسان والعلم الإنسانية ، وأنه لا يمكن عزل الأدب عن المجتمع واحدة الواقعية ، وأن الناقد الأدبي في طبقته للمعبر عن المجتمع وأنه يؤدي دورا طباعيا فكريا وسياسيا واجتماعيا من خلال عمله النقدي ، لذا فإن له أن يمس أمكارة من خلال تناوله للأعمال الأدبية الإبداعية ، وأن النقد الأدبي تناول من داخل العمل الأدبي وخارجة - من حيث الشكل والمضمون - وأنه لا يمكن قول العمل الأدبي أو النقد الأدبي بدون موضوع وبدون قضية وبدون فكر ، في مجتمع تصطارع فيه المشكلات الحادة في التصغير الوطني والتهمي



بجاهلت المهلة كل هذا واستغرقت في لجنة للمعجم والنفل من المراجع والمصادر الأجنبية دون استيعاب ودون ترجمة جيدة للمصطلحات . وأصبحت على مدى على جمهور المهلة مما أفقدها كل دور فكري وأدبي . فلا يكتب النقد الأدبي للتحذير والتثقيف . ولكن يكتب ضمن رسالة عامة يؤديها الناقد والكاتب والأديب لتعبير المجتمع وتقديم الحياة وتحقيق حرية الإنسان وتجاوز معوقات تقدمه وإنسانيته . ومن هنا فإنه لا يصح أن يتحول النقد الأدبي في قوالب شكلية وهذا من مصطلحية عامية تحيل الأدب والنقد إلى المعسلة والمختبرة والأكاديمية المنخلفة على أبحاثها ودرجاتها . وتتركه على جماهيره وتنمو أداء دوره التعليمي كأداة من أدوات تعبير الاجتماعي ، وليس كعمل هندسي شكلي ميكانيكي أو كلعبة حربية تجريدية .

وقد أصبحت هذه النظرة في أغلب أبحاث ودراسات المهلة . فأنهم د . جابر عصفور مثلا ، في دراسته بالعدد الثالث ، نقاد نجيب محفوظ لاجتماعيين والسياسيين بالإسقاط السامى وأخرج كتابهم النقدي من دائرة النقد الأدبي . مع أن الناقد . حسب اهتماماته . أن يرى في العمل الأدبي ما يشده ويركز عليه فكريا أو أدبيا . أو بمعناه كوثيقة اجتماعية أو فكرية أو سياسية . ولا يترك عمله هذا مجرد إسقاط سياسي . لأنه لا يسقط رؤيته على العمل الأدبي بل يستخرج منه وفيه لأديب سياسية أو لاجتماعية أو تاريخية . ولا أتصور أنه فكري في عصرنا هذا . حيث تطلبت الأحداث السياسية من كل حاسب . أنه يمكن فصل الصلة الوثيقة بين الأدب والسياسة . أو ابتكار دور الأدب كأداة من أدوات التعبير السياسي والاجتماعي . لأن هذا الطريق يقصد به عزل الأدب عن دوره في إثارة وعي الجماهير بجمعية وصداها السياسية والاجتماعية . ولأن محاولة عزل الأدب عن التأثير السياسي والاجتماعي لن تؤدي إلا إلى صياغ الأدب وفقدان جماهيره وإطلاقه على نجاحات شكلية أو إحراقه بدون جمهور أو صالبيه . ولأنه لا يمكن فهم الأدب ودراسة عمق عن ظروف إبداعه السياسية والاجتماعية ، ولا يمكن عزله عن العلوم الإنسانية في السياسة والاجتماع والتاريخ والفلسفة وغيرها . من هذا الطريق يستطيع الناقد . من خلال عمله النقدي . أن يعبر عن الروح الوطنية والقومية وأن يعيد حق العمل الأدبي واكتشافه وتفسيره . ربما بشكل أكثر وضوحا وتحديدًا من المبدع ذاته . ولكن صدور المهلة من مفهوم متعال للثقافة والنقد يجعلها للحاجة ولا يبدى بالعمق من جماهير قراء الأدب . راد من عزلها وإعادة إلى دعووى الأبراج الفاصلة والثقافة المربعة وثقافة الخاصة . لهذا فشلت المهلة في توصيل فكرها ذاته وبه نسبه في الخدمة النقد أو الأدب أو القاريء الأدبي

ونيس أول على فشل المهلة في توصيل فكرها من شهادته التي من كبار الكتاب والنقاد . مما نجيب محفوظ ود . عبد المحسن بدر ، جاءت على صفحات مهلة ذاتها . ومن هبوط مستوى بعض كتاباتها شهادة بعض الجامعات الأدبية الإقليمية ونشهد المهلة بتقصية كتابها بالعناية بمستوى كتاباتهم ونسبقتها .

لقد اهتمت المهلة . في افتتاحية العدد الثالث . بأد كتابا كبيرا كنجيب محفوظ . وهو أيضا من مستشاري التحرير ، قال صراحة بأنه لم يفهم شيئا مما نشره في عدد النقد الأدبي . وهي شهادة ضد المهلة . لأنها إذا كانت لم تستطع الوصول إلى عقل كاتب كبير ومفكر كبير ومثقف كبير كنجيب محفوظ لما حاجها ووضعتها لدى القاريء الأدبي العام ؟ وبدلا من أن تنسب المهلة إلى فشلها الناتج من خطأ ومفاهيمها للثقافة والنقد . ظلت على إصرارها بالمضي في طريقها الفاسد المحقق المتعالي المسدود . مبررة تعاديا بأن هذه لغة جديدة صعبة تصبح مألوحة مع مضي الزمن ؟ وعزت الفشل إلى الصعوبة الناجمة من حداثة المفاهيم والمصطلحات ودخول فلسفات نظرية واجتماعية جديدة إلى المد الأدبي . وجاهلت كتب النقد الأدبي العربية المقروءة يسر حقيقة اللغة والفائدة دون صعوبة أو عسرة . وصححت المهلة على أن هذا القموض وهذه الصعوبة عظام . اللغة المشوشة التي استبدتها المهلة ؟؟ إلا أن المهلة لم تستطع كتابا أرميها بسبب غموضها ومثلها فأقرت بأن ما تواجهه من أزمة بشكل مازع . أحدهما في الفكر والآخر في اللغة . ومع ذلك كله حسنت المهلة على الاستمرار في المفامرة ؟؟ والمفامرة هنا بالقاريء الذي لم يفسد مهلة في اعتبارها . والمفامرة أيضا بيدا الخبيم المائل والتكلف الصطنه والأموال الصائلة المرصودة من الدولة . فالمفامرة ليست من أجل قارىء مثقف لا يفسد المهلة وكتاب لا يفهم منها شيئا . ولكن المفامرة في سبيل تطبيق خطة جديدة تصمم عليها المهلة بتعال لحرب ؟؟

وبالإضافة إلى شهادته الكاتب الكبير نجيب محفوظ . نصبت مدة العدد الثالث شهادة أستاذ وناقد كبير مسئول . هو الدكتور عبد المحسن طه بدر . الذي قرر صراحة أن المهلة فشلت في تقييم الواقع الأدبي المعاصر . وأنها لم تحضر أي توصيل أو تواصل بسبب ارتدادها إلى ثراث الثقافة العربية وانتفاها إلى اتجاهات النقد الأدبي في أمريكا . وأيضا بسبب غموضها الناتج من عدم تمثل الناقد لما يقول وقدره القدرة على التوصيل .

وإلى أتمق مع كل من نجيب محفوظ ود . عبد المحسن بدر في كل آرائها . وأضيف بأن الرغبة في التوصيل لا يدونها وأردت لدى المهلة بسبب خطئها وبفقدانها لأدبي . وإصرارها على الاتجاه النظرية . مما أدى إلى انحرافها عن الواقع الأدبي وكتابتها بعض المراجعات المماثلة العشوائية التي لم يرض بسنوها مجموعة من أدباء الأكاديم . واضطرب همه للاعتراف . في افتتاحية العدد الثالث . بصحة ملاحظاتها وظلت كتابا المستعبر . فربد من الخرص وبدن جهد والتدقيق .

ويمكن للملاحظة أن تدافع عن موقفها بأقوالها الواردة في بيان صدرها الأول . وما جاء به من أفكار لم تتحفظ . فجاءت الأعمال مخالفة للأقوال . فقد نشرت المهلة . في بيانها الأول . حركة جديدة ووعي جديد . وتحدثت عن تسير الواقع الثقالي ورفض التسليمات وصعوبة إعادة النظر . وهي تأصيل التصاه العربية دون عديس ندرت . وتبعه للتصاه العربية . وعن بناء للنوع العربي . وعن التوازن بين النقد النظري والتطبيقي . وعن معالجة الواقع الأدبي معي بتحسس القاريء . بعض هذا الواقع كي تحدث أيضا عن تجاوز العشوائية في حمل الثقافة العربية ، وحاجت أعداد المهلة متاحة لكل ما كالتة وما وعدت به

فصعد عددها الأول . عن مشكلات التراث . إلى تأصيل الفكر النقدي بحث للتراث النقدي . ولكنه . بفرم بالمد بل خطاه إلى بحث التراث العربي بشكل عام مما لا صده به بعد لأدبي . فطالما الأخاب عن التراث الديني والنحوي والعلمي والفلسفي والسياسي والصوري . بينما فصلت لأبحاث عن التراث النقدي المعاصر . أن حصص به المهلة عددها . فجاء العدد الأول . بعد عن موضوعه ومناقضه مع حصص اعطاه كمنحله للنقد الأدبي . كحدث لم يع العدد . وحذب به الصنف في بيان صدرها . لنشره . من ملاحظة الواقع الأدبي ونقل بصره إلى القاريء . ولم يحضر التوازن المنشود بين الجانبين النظري والتطبيقي . فحدث حسرة أخرى على الجانب التطبيقي . وحتى في مناقشات الواقع الأدبي لم يزل منها الأدب الإبداعي سوى دراسة واحدة هي شاعر واحد هو أمل دنقل . ثم استغرقت المناقشات في عروص ومراجعات لكتب نظرية عن التراث

ويحل من العجيب حقا أن نعتبر مجلة عن محلها عن متابعة الواقع بعدم اتساعها (١) كتاعة فنون الإبداع الأدبي الأخرى وحصدتها الوفير في القصة والرواية وأيضا بسبب ضيق الوقت (٢) فكيف تعطل مجلة بهذا الحجم الخائل بعدم كفاية صفحاتها ١٢ ومالذي يحرص على مجلة مثل هذه المادة المتصححة العدد عن موضوعها لأصلي طالما تحدثت عن مجلة صابرة تستمرى حسب أعداد - أي أكثر من عام - ورعيت متجاوزها للعشوائية في حفل الثقافة ١٢ ولماذا حين الوقت وقد طلب هيئة تحريرها تعمل مدة طويلة في إعداد عددها الأول ١٤ ومن الذي استعطفها ويحرص عليها الوقت أو الموضوعات ، في حين بها أصدرت على الإعلان على صحتها عن عدم شرارة أبحاث أو دراسات أو مراجعات إلا بالاتفاق مسبقا معها أي أنها فرصت مجلة ثقافية صدمية تعطى عدد هذا القادمة مدة تزيد عن عام وحددت موضوعاتها وألزمت بها كتابا مما جعل الكثيرين يحفلون من هذه المحافظة وقرص الموضوعات

وهكذا مع الشاقص بين الأقوال - في بيان صدور المجلة ، والأعمال - في صفحاتها - من حطها العشوائية ومن تفصيلها لاتصال بكتاب معين واستعدادها لأخرى - على خلاف ما جاء ببيانها الأول مع أن الكتاب والنقاد في مصر طه معروفه - ويجرى الاتصال بهم بسهولة سواء من أقطار - بوطر العربي أو من خارج الوطن العربي

ويبدو أن المجلة شرعت بتناقضها مع نفسها ، وبعدها عن تحقيق ما جاء ببيان صدورها - فوجدت بتقدم إنجازات تحقيقه في مجالات النقد ونظرية الأدب ١٤ ولكن لم تحسن أية إنجازات وظل عدد هذه المجلة متحفظا عن متابعة الواقع الأدبي - بالرغم من الإسهامات المحدودة لبعض الزملاء في مضيه ومراجعة بعض الأعمال الإبداعية القليلة - لأنها ظلت تتجاهل أهمية النقد التطبيقي وواصلت الفصل به وبين النقد الطري - متجاهلة أن النقد النظري لا يخلو من العدم ولكنه يتكون من رصيد التناولات النقدية التطبيقية للأعمال الأدبية الإبداعية - فلو حصصت المجلة كل هذا الحكم الخائل من الورق والصفحات لمتابعة الأعمال الأدبية المتراكمة لأجيال بعد أجيال تشطر التناقل والمجلة النقدية - لو صلت المجلة هذا حقا وركبت نحوها النظرية الناقصة البعيدة عن الواقع الأدبي - لكونت حركة نقدية ومساهمت في وضع أعمدة نظريات نقدية جديدة بموازية مع الأعمال الإبداعية الجديدة ومطبات الواقع الخي العوار وتكاد معها التأثير والتأثر ولكن يسوءها لا تريد ذلك حقا ١٤

وأصرب مثلاً آخر بالعشوائية ، في فوائدها المجلة البيولوجية التي أعيدت الكثير من الكتب وأدرجت بدلا منها كتباً صادرة في سنوات سابقة ومطبوعة خارج القاهرة ، مما يوحي بأن إعداد هذه الفوائدها قصد به (استبعاد بعض الكتاب) وإبراز آخرين ١٤

فقد شرحت مجلة - في عددها الأول - تحت عنوان أهم الكتب التي صدرت في مصر من يناير إلى سبتمبر ١٩٨٠ - أي أنها لم تصح لأخبار هيئة دور تحديد غير لأهميه - نصت القائمة كتب قديمة صدرت منذ سنوات خارج مصر - مثل كتاب «صفحات مبهولة في الأدب العربي المعاصر» لرحاء الباشا - وذكرت بعضا صدرت في القاهرة عن المؤسسة العربية سنة ١٩٨٠ ، في حين أن الكتاب صدر في بيروت سنة ١٩٧٦ ١٢ بل لقد صيغت قائمة الدراسات الأدبية كما لا صلة لها بالأدب - مثل كتاب «مدل مني إلى الكوس» ليعلى حى - وهجديات سنة ٢٠٠٠ «لنورجى الحكيم» - وعلى معنى في الشارح السياسي ، لإحسان عبد القدوس وغيرها - في حين تجاهلت المجلة كثيرا من الكتب الأدبية الصادرة خلال نصر الفهره رغم إبداعها بدار الكتب - وأذكر منها كتابين لكاتب هذه السطور - الأول «أدب أكتوبر» الصادر بالقاهرة في فبراير ١٩٨٠ ورغم الإبداع ٢٠٣٣/١٩٨٠ - والثاني «أصواء جديدة على الثقافة العربية» الصادر بالقاهرة في إبريل ١٩٨٠ ورغم الإبداع ١٩٧١/١٩٨٠

فكم تختلف الأفعال عن الأقوال - وكم يتفصل نظري عن التطبيق - في هذه المجلة وخلفها الأدبي ١٢

## تصويبيه بالنسب

[١] ماهر شفيق فريد

كتب الأستاذ سامي عشيبة في مقاله عن رواية إدوار الخراط «رواية والشمس» (مجلة فصول - يناير ١٩٨١) «استعاض بروست مثلاً بحوان» وذكر الأشياء المماثلة - من إحدى سمات شكسبير - فيها «حيثما نصلو لأفكار حلوة صامتة استعطر ذكرى أشياء عظمت»

والواقع أن بروست لم يستخدم قط حوان «ذكرى الأشياء المماثلة» في سلسلة «أيات» غشا عن الزمن المفقود - و«حوان» من وضع - ح - سكوت مونكراف - مترجم رواية بروست من الفرنسية إلى الإنجليزية - نظر به إلى أليات شكسبير التي أوردها الكتاب

ويقول الأستاذ سامي عشيبة في نفس المقالة - ولخص روايات هيجسجوى عناوين مختارة من شعر جون دونا - ولا شك أن الإشارة هنا إلى هي إلى رواية «لم تدق الأجراس» ولكن العبارة ليست مأخوذة من شعر دُنْ ، وإنما من إحدى مواعظه النثرية «فلا سأل إذن لم تدق الأجراس» إنها تدق لك - حيث إن دُنْ كان كاهنا يؤلف مواعظ مثلاً كان شاعرا ينظم قصائد -

# ببليوجرافيا الكتب

لائحة بأهم الكتب التي صدرت في مصر :  
من أبريل يوليو سنة ١٩٨١

- ١ - الدراسات الأدبية
  - أدب باكتور المسرحي / أحمد السلق - أسبوط : مكتبة الطلبة ، مج ١ -
  - الأدب المقارن / كلوديشوا ، أندريه ميشيل روسو ، ترجمه وقدم له وحلق عليه رجاء عبدلتم جبر - القاهرة : دار القصص -
  - الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية / سعد مصلوح - القاهرة ، مطبعة حسن -
  - أصواء جديدة على الثقافة : أحاديث عربية / حناينة ، د زكي نجيب محمود ، د . عبد السلام المسيل ، مصطفى الملاح ، د الطاهر ، عيب محمود ، د سم عطية ، يوسف الشاروني ، أحمد محمد عطية - القاهرة : رح للطباعة والنشر -
  - حول الأدب والواقع / عبدالمحسن طه بدر - القاهرة : دار المعارف - (طبعة جديدة) -
  - دراسات في النقد والبالغة ، عبدالحليم الخط - القاهرة : دار المعارف -
  - مشارف بين الفلسفة والأدب / محمد عبد النعم محمد - القاهرة : لجنة العامة للكتاب -
- ٢ - الشعر
  - نظريات في الزمان / محمد عبدالرحمن الكروي - القاهرة ، مطبعة السعادة -
  - أحزان المنيعة الفاضلة / محمد كمال الدين امام - القاهرة : مطبعة حسن -
  - بعض هذا العقيق / يحيى سعيد - القاهرة : دار المعارف -
  - رباعيات السارم / يحيى سعيد - القاهرة : المجلس الأعلى لدراسة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية -
  - شرقه الأشواق / عبد الصمد عبد الحبار - القاهرة : دار عابد للطباعة -
  - القشرة الكروم / سعد الدين المصري - القاهرة ، دار حراء -
  - القصيدة المهرية في مدح خير البرية صلى الله عليه وسلم / أحمد عبدالحادي - القاهرة : مطبعة الهد الحديثة -
  - مرثاة الصوت الثاني / حسن حسدى يحيى الدين - القاهرة : مكتبة ليريس للأوقست -
  - موكب المذكرات / مختار الزكي - القاهرة : دار
- ٣ - النثر
  - النثر والحلمة / حنا الفاعوري - القاهرة : دار المعارف - (طبعة جديدة) -
  - في السحر في أدب الجاحظ / نشأت النان - القاهرة : مطبعة السعادة -
  - فن المسرح ، عند يوسف القويس / نبيل رابع - القاهرة : مكتبة غريب -
  - فنون الرجل / محمد فتيل البعل - القاهرة : دار المعارف -
  - للشيخ : سلى النمان - القاهرة : دار للمعارف -
  - ليرة في الشعر الجاهل / أحمد محمد الحوق - القاهرة : دار هضم مصر للطبع والنشر -
  - الظاهر الظاهرة على القصص : النثر ، القصص ، التوليد ، التوزيع ، المصطلح العلمي / د . محمد عيد - القاهرة : عالم الكتب -
  - مع شعر الدعوة الإسلامية / طه عبدالفتاح مقلد - القاهرة : مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر مج ١ -
  - للقلمة / شوقي صيب - القاهرة : دار المعارف -

## كتب وردت إلى المحلة

عبدالله هاشم - القاهرة - المطبعة العربية الحديثة

المعارف -

- ليل آخر / د. نعيم عطية - القاهرة - المطبعة  
المصرية العامة للكتاب -

- النجم . وأشواق الغربة / سالم حن - القاهرة :  
المطبعة المصرية العامة للكتاب -

٣ - القصة :

- أبو عرف . أربع روایات قصيرة / حسي مؤنس -  
القاهرة . دار المعارف -

- آدم الكبير / فاروق ميب - القاهرة - مكتبة روز  
اليوسف -

- الأقبال / فتحي عام - القاهرة - روز اليوسف -

- الذي تلمس الإحسان / بهاد شريف - القاهرة :  
المطبعة العامة للكتاب -

- بين روجي وأمي / اعتاد ايريس عيم -  
القاهرة - دار الثقافة المسيحية -

- لطيف النور / يوسف القعيد - القاهرة - المطبعة  
المصرية العامة للكتاب -

- هيث / هدى عبدالمعز الرشيد - القاهرة مطابع  
روز اليوسف -

- غريب بين الفهار / عبدالستار خفيف - القاهرة  
المطبعة المصرية العامة للكتاب -

- اللسان المر / عبدالوهاب الأسواني - القاهرة :  
دار المعارف -

- بين رسالة فكر / أحمد مدحت اسلام -  
القاهرة - دار الفكر العربي - رهر البصير

- البش في النفاق / أحمد الشيع - القاهرة - دار  
المعارف

- شكاوى المصري الفصح / محمد يوسف القعيد /  
القاهرة - دار الموضع العربي

٤ المسرح

- الثوباء اليونانية / كمال محمود حمدي - القاهرة .  
دار المعارف -

- رابعة . بحرية الاسلام الأولى / أحمد شوق  
الصبري - القاهرة : مطبعة للصورة .

- الزواج : مسرحية أفكار / جورج برنارد شو .  
ترجمة عبد الحليم البنا - القاهرة - مكتبة  
مصر .

- المسجون والسجين . ومسرحيات أخرى / محمد  
عالي - القاهرة - المطبعة المصرية العامة للكتاب

- رسالة الجراح . مسرحية شعرية / صلاح عبد  
الصبور - القاهرة - مكتبة روز اليوسف - (طبعة  
جديدة)

- هاروت وماروت . مسرحية في أربعة  
فصول / علي أحمد باكثير - القاهرة - مكتبة  
مصر - (طبعة جديدة)

- أزدحم بالمهلك / عبد المنصور عبد  
الكریم . القاهرة - أصوات

- أعلن الفرح مولده / محمد سبيح  
القاهرة - أصوات

- الحلم ظل الوقت الحلم ظل المسافة عبد  
المعز . القاهرة - أصوات

- عائلة الأعمى / ثروت أباظة - القاهرة  
دار النهضة مصر للطبع والنشر

- طور الوجشة / محمد عبد ابراهيم  
القاهرة - أصوات

- اللسان المر / عبد الوهاب الأسواني  
القاهرة - دار المعارف

- لا تفارق اسمي أحمد عبد القاهرة  
أصوات

- رسالة الوجه الثالث / شر أحمد عز  
مصر - القاهرة - المطبعة العامة للكتاب -

- من أدباء الكاهنة أبو  
الشمع / د. محمد سعد الشوبير  
الطائف : نادي الطائف الأدبي

- نقوش من ذهب ونحاس / ثروة أباظة  
القاهرة - دار النهضة مصر للطبع والنشر





**كشاف المجلد الأول**

# كشاف المجلد الأول

□ إعداد: ألفت عبد الرحيم

لقد صدرت مجلة فصول في أربعة أعداد حتى الآن ، وكل عدد في حد ذاته يحوى العديد من المقالات . ولذلك كان من الضروري أن نتيج للقارئ وسيلة استرجاعية تسهل أمر مراجعة الأعداد ، ونقدم كشفا للمجلة عاها بالمقالات التي وردت في أعداد السنة الأولى لها . ويقوم الكشاف على مدخلين

المدخل الرئيسى . ويحد فيه القارئ المقالات قد تم وصلها ببلوجرافيا برقم مسلسل بعنوان المقال ، ويكتب اسم المقال كاملا ، ويذكر العنوان الفرعى إن وجد ، ويليه اسم المؤلف أو المؤلف المشاركة أو المصد أو المراجع أو المترجم ، ويليه - فى البيانات البيوجرافية - الإحالة وتضمن رقم العدد الذى ورد فيه المقال وعدد الصفحات .

المدخل الثانى - باسم المؤلف أو المصد أو المراجع أو المترجم أو عارض الموضوع ثم الرقم الأساسى ثم الإحالة ، وبه أيضا رقم العدد الذى ورد فيه المقال وعدد الصفحات . وقد راعينا فى كتابة البيانات البيوجرافية اتباع قوتين التقنين الدولى للوصف البيوجرافى . ونرجو أن نكون بذلك قد ساعدنا القارئ فى المراجعة .



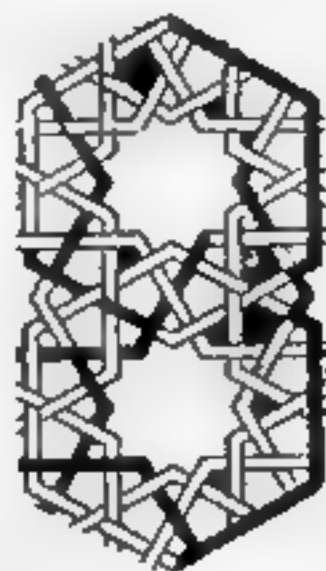
# فهرس العنوان

الرقم	اسم المقال	اسم المؤلف	الإحالة
١	الأبنة المروضية في شعر صلاح عبد الصبور .	تقديم هدى وصفي	ع ٥ . ص ٢٩٦ - ٢٩٧
٢	المجاهات الشعر العربي الحديث	تأليف سليم الخضراء الجبوسي	ع ١٤ . ص ٢٧٩ - ٢٨٥
٣	المجاهات النقد الأدبي (نقد العدد) .	عرض اعتدال عثمان	ع ٢ . ص ٢٠١ - ٢٢١
٤	المجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين	تأليف ربيه وبليل	ع ٣ . ص ٢٣٣ - ٢٤٠
٥	أثر ت . س . في أدب العربي الحديث .	ترجمة إبراهيم سيادة	ع ٤ . ص ١٧٣ - ١٩٢
٦	اجتماعية الأدب ، حول إشكالية الاكسوس .	ماهر شفيق فريد	ع ٢ . ص ٧٨ - ٨٣
٧	الأدب والمجتمع ، مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي	جبي يور بليل	ع ٢ . ص ٦٥ - ٧٦
٨	أزمة الشعر في العصر الحديث	صبري حافظ	ع ٤ . ص ١٤٩ - ١٥٤
٩	استشارة الزمن عند جارتها ماركيز	تأليف سيزو سيجر	ع ٣ . ص ٧٩ - ٩٦
١٠	استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر	ترجمة اعتدال عثمان	ع ٣ . ص ٢٩٣ - ٢٩٩
١١	الأسلوبية الحديثة ، محاولة صريح .	تأليف علي عسري زاهد	ع ٢ . ص ١٢٣ - ١٣١
١٢	الأسلوبية علم وتاريخ .	عرض وتحليل بسري العزب	ع ٢ . ص ١٣٢ - ١٤٣
١٣	الأساقفة والمعاصرة ، وفي جديد في مشكلة نقدية	محمود عباد	ع ١ . ص ٢٥ - ٣٠
١٤	الأصول التراثية في نقد الشعر عند الطقاد	سليمان المطر . (ترجمة وتقديم)	ع ١ . ص ٥٩ - ٧٣
١٥	الأعمى والذهب واللقاء المستحيل	فؤاد زكريا .	ع ٣ . ص ٢٦٧ - ٢٧١
١٦	ألمة الشعر المعاصر	إبراهيم عبد الرحمن محمد	ع ٤ . ص ١٢٣ - ١٤٨
١٧	الأسسية والنقد الأدبي في النظرية كالمبالغة	سيد الشناج	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
١٨	أما قبل ....	جابر عصفور .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
١٩	أما قبل	تأليف : موديس أبو ناهر	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٠	أما قبل	عرض : شكري ماضي	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢١	الاندماج في ديوان داني نظرد لائلها ، لممدوح عدوان	رئيس التحرير	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٢	الأنساق والبنية	رئيس التحرير	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٣	الأوقمانية في الشعر الحديث .	رئيس التحرير	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٤	أرويل الثالث الأدبي الانطباعي والسياسي	سعد الدين حسن	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٥	البحث عن قضية في سيرة داني وشعره	كمال أبو ديب	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٦	البيات التراثية في رواية وليد بن محمود لجبرا إبراهيم جبرا	لعم حطبة .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٧	البنة القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام	رمسيس عرض	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٨	البيرة من أين ؟ وإلى أين ؟	طه وادي .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٩	البريطاني البيوبه	سيزا قاسم	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٣٠	تأملات شاعر رومانسي (محمد إبراهيم أبو سنه)	تأليف : محمد رشيد ثابت	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٣١	بحرمة نقدية . إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل	عرض عبد الحميد حراس	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٣٢	تحليل سيميولوجي لمسرحية «الأساذ»	بيلا إبراهيم .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٣٣	التحليل النفسي للأدب . دراسة لشعوى قصة «ليل والذهب»	تأليف : جوناثان كاتلر .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٣٤	تراث الأدب القصوي	عرض : ماهر شفيق فريد	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٣٥	تراث الإسلام	وليد حبر	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٣٦	التراث التاريخي عند العرب	صلاح فضل	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٣٧	التراث السياسي في رسائل إخوان الصفا	هدى وصفي	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥

الرقم	اسم المقال	اسم المؤلف	الإحالة
٣٨	تراثا الفلسفي	حسن حنق	ع ١٩ ص ١٦١ - ١٣٧
٣٩	التراث اللغوي العربي	محمّد حسن	ع ١٩ ص ٨٧ - ١٠٥
٤٠	التراث والتجديد	تأليف حسن حنق عرض عبد المنعم تليمة	ع ١٩ ص ٢٣٤ - ٢٤٠
٤١	مصريان	ماهر شفيق فريد	ع ٤٠ ص ٣١٧
٤٢	تعارفات الجدلثة	حبيب منصور	ع ١٠ ص ٧٤ - ٨٥
٤٣	التصوير الأسطوري في النقد الأدبي	محمّد سرمد	ع ١٣ ص ٩٩ - ١٠٣
٤٤	التصوير الأسطوري للشعر الجاهلي	إبراهيم عبد الرحمن	ع ١٣ ص ١٢٧ - ١٣٩
٤٥	التصوير الأسطوري للشعر الحديث	أحمد كمال زكي	ع ١٤ ص ٩١ - ١٠٦
٤٦	التصوير الأسطوري للشعر القديم	أحمد كمال زكي	ع ١٣ ص ١١٥ - ١٢٥
٤٧	تقارير (الإبداع الفكري المذاني)	حسن حنق	ع ١٤ ص ٣٠٥ - ٣١١
٤٨	تقارير (المؤتمر الدولي السابع عشر للكتاب)	نصار عبد الله	ع ١٢ ص ٣٠٠ - ٣٠١
٤٩	التناول الطاهر للأدب نظريته ومناهجه	تأليف روبرت ماجيلولا ترجمة عبد الفتاح الديدي	ع ١٣ ص ١٨١ - ١٩١
٥٠	توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر	علي عثري دويد	ع ١٠ ص ٢٠٣ - ٢١٨
٥١	توظيف التراث في المسرح	عز الدين إسماعيل	ع ١١ ص ١٦٦ - ١٩٠
٥٢	توظيف المقدمة في القصيدة الحديثة	محمد فتح أحمد	ع ١٤ ص ٣٩ - ٤٠
٥٣	الثابت والمتحول في رؤيا أدونيس للتراث	تأليف أدونيس	ع ١٠ ص ٢٤١ - ٢٤٩
٥٤	جورج إليوت بين التقاد	عرض : نصر حامد دوي	ع ١٣ ص ٢١٩ - ٢٣٢
٥٥	حركة الإبداع	إميل بطرس محمد - تأليف : عائدة محمد	ع ١٣ ص ٢٨٩ - ٢٩٢
٥٦	أسرارة الشبهة للإبداع الفني - صبح وتطبيق	عرض : محمد بدوي	ع ١٢ ص ٣٦ - ٥٠
٥٧	الدكتور النورسي ناقدا ومعلما	مصري عبد الحميد حنورة	ع ١٠ ص ٣٢٢ - ٣٣٠
٥٨	الدوريات الإخبارية	امجد عياد ولسان كاول	ع ١٠ ص ٢٨٧ - ٢٩١
٥٩	تراث العرب	فريد جوي غزول نادية الخولي ، فزاد أحمد هدى الصلحة ، هاد جاد هدى وصفي	ع ٢ ص ٢٧٤ - ٢٧٩ ع ١٣ ص ٣٠٢ - ٣٠٣ ع ١٤ ص ٢٩٠ - ٢٩٣ ع ١٠ ص ٢٩٢ - ٢٩٦ ع ١٢ ص ٢٨٠ - ٢٨٤ ع ١٣ ص ٣٠٢ - ٣٠٣ ع ١٤ ص ٢٩٤ - ٢٩٥ ع ١٢ ص ٢٩١ - ٢٩٨ ع ١٠ ص ٢٩٧ - ٣٠٠ ع ١٢ ص ٢٨٨ - ٢٩٠ ع ١٣ ص ٣٠٤ - ٣٠٨ ع ١٤ ص ٢٩٦ - ٣٠٢ ع ١٢ ص ٢٨٥ - ٢٨٧
٦٠	راما والتين (مأساة مصرية)	سامي عثية	ع ١٢ ص ٢٩١ - ٢٩٨
٦١	الرسائل الحامدية ، عرض لبعض الرسائل	ثناء أنيس الوجود	ع ١٠ ص ٢٩٧ - ٣٠٠
٦٢	الرسائل الحامدية ، عرض لبعض الرسائل	ثناء أنيس الوجود	ع ١٢ ص ٢٨٨ - ٢٩٠
٦٣	الرسائل الحامدية ، عرض لبعض الرسائل	ثناء أنيس الوجود	ع ١٣ ص ٣٠٤ - ٣٠٨
٦٤	الرسائل الحامدية ، عرض لبعض الرسائل	ثناء أنيس الوجود	ع ١٤ ص ٢٩٦ - ٣٠٢
٦٥	الرسائل الحامدية ، (عن العملية الإبداعية)	شاكر عبد الحميد	ع ١٢ ص ٢٨٥ - ٢٨٧
٦٦	زكي نجيب محمود وتجديد الفكر العربي	فزاد كامل (عرض وتطبيق)	ع ١٠ ص ٢٥٠ - ٢٦٠
٦٧	زكي نجيب محمود وتجديد الفكر العربي - ملاحظات منهجية	نصار عبد الله (عرض)	ع ١٠ ص ٢٦١ - ٢٦٦
٦٨	السيرة الشعبية العربية - محاولة لاكتشاف الحضور في أمثال قاروق	سامي عثية	ع ١٣ ص ٢٧٣ - ٢٨٠
٦٩	عورشد	أمينة رشيد	ع ١٣ ص ٤١ - ٥١
٧٠	الميموطيقا عفاهم وأبعاد	تأليف : أميل بخت	ع ١٣ ص ٥٥ - ٦٤
٧١	ميمولوجيا اللغة	ترجمة : سيزا فاسم سامية أحمد أحمد	ع ١٣ ص ٦٧ - ٧٨

الرقم	اسم المقال	اسم المؤلف	الإحالة
٧٢	الشاعر العربي المعاصر والتراث	عبد الوهاب اليان	ع ٢ . ص ١٩ - ٢٢
٧٣	الشفاد دراسة بصبوية	هدى وصلى	ع ٢ . ص ١٨١ - ١٨٦
٧٤	الشكلية ماذا بين بها	محمد فتح احمد	ع ٢ . ص ١٦٠ - ١٦٦
٧٥	الشيطان بين العقاد وميلتون	حمدي الشكرت	ع ٤ . ص ١٦٣ - ١٧٢
٧٦	ظواهر لغوية في شعر شوقي	صلاح فضل	ع ٤ . ص ٢٠٩ - ٢١٨
٧٧	عبد العزيز الاخواني والتراث	محمود علي مكي	ع ١ . ص ٣٠٧ - ٣٢١
٧٨	عبد الفتاح روفى وادبائه القلمية ( القلمية )	سيد حامد النماج	ع ٢ . ص ٢٥٦ - ٢٦٠
٧٩	عرض المدوريات الأجيال	هدى القصده . بهاء جاهد	ع ٤ . ص ٢٩٠ - ٢٩٣
٨٠	عرض المدوريات الإنجليزية . هبات القصر	داسين كاول	ع ١ . ص ٢٨٧ - ٢٩١
٨١	عرض المدوريات الإنجليزية	فريال جبوري غزول	ع ٢ . ص ٢٧٢ - ٢٧٩
٨٢	عرض المدوريات الفرنسية . نظرية الإبداع الفني	هدى وصلى	ع ١ . ص ٢٩٢ - ٢٩٦
٨٣	عرض المدوريات الفرنسية	هدى وصلى	ع ٢ . ص ٢٨٠ - ٢٨٣
٨٤	عرض المدوريات الفرنسية	هدى وصلى	ع ٤ . ص ٢٩٤ - ٢٩٥
٨٥	علم اجتماع الأدب . الوضع ومشكلات المنهج	تأليف : لوسيان جولدمن	ع ٢ . ص ١٠١ - ١١٢
٨٦	علم اللغة وعلم الشعر	ترجمة : جابر عصفور	ع ٤ . ص ٢٧٤ - ٢٧٨
٨٧	علم اللغة والتراث الأدبي . علم الأسلوب .	تأليف : رولف كلوبنر	ع ٢ . ص ١١٥ - ١٢٢
٨٨	عن البيوتات التوليدية . قراءة في لوسيان جولدمن	عروض : حيلة إبراهيم	ع ٢ . ص ٨٤ - ١٠٠
٨٩	عن في الأدب العربي في العصر الوسيط	تأليف : أنطونين حناوري	ع ٢ . ص ٢٥١ - ٢٥٤
٩٠	عصور في - ولماذا .. وكيف ؟	عروض : حسن البنا	ع ٤ . ص ٣١٢ - ٣١٤
٩١	عزري القنبل من عبر الأرض إلى رحلة في أفعال الكلمات	عزاد دواره	ع ٤ . ص ٢٣٥ - ٢٤١
٩٢	في محور الشعر	تأليف : أحمد مستجير	ع ٤ . ص ٢٨٦ - ٢٨٩
٩٣	القديم الجديد في الشعر	عروض : محمد يوسف عبد الحلال	ع ٤ . ص ١١ - ١٧
٩٤	قراءة في نقاد مجيب محفوظ . ملاحظات أولية .	شوقي شبيب	ع ٣ . ص ١٦ - ١٧٧
٩٥	لخصاص بلا عاطفة	جابر عصفور	ع ٢ . ص ٢٧٠ - ٢٧١
٩٦	لخصاص نخل صمتا لهدى يوسف	بسم عطية	ع ٤ . ص ٢٤٣ - ٢٤٧
٩٧	لخصاص الشعر المعاصر ( ندوة العدد )	فريال غزول	ع ٤ . ص ١٩٣ - ٢٠٩
٩٨	لقب الشاعر لآل القاسم الثاني	إعداد أحمد بدوي	ع ٤ . ص ٢١٩ - ٢٢٥
٩٩	لجنة الإصلاح لدى المبدعين ومناظرة إليها في سر الأدباء	حمادي محمود	ع ٢ . ص ٥٢ - ٦٣
١٠٠	لجنة من التراث تستحق البقاء	عبي الدين أحمد حسن	ع ١ . ص ١٩ - ٢٤
١٠١	الكتابة بسيف ابن الفضل ( عبد العزيز القنبل )	دكي مجيب محمود	ع ٤ . ص ٢٦٣ - ٢٦٥
١٠٢	لغة الشعر المعاصر - نموذج تطبيق	أحمد هنر مصطفى	ع ٤ . ص ٦١ - ٧١
١٠٣	ليست الأعمال مألوفات في مجال الفكر المصري الحديث	محمود التريبي .	ع ١ . ص ٢٦٧ - ٢٨٠
١٠٤	المسجل الأنطولوجي	عزت لوفى .	ع ٣ . ص ١٩٣ - ٢٠٣
١٠٥	مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر ( ندوة العدد )	تأليف : ك. ويزنات	ع ٣ . ص ٢٤١ - ٢٥٧
١٠٦	مع الثاني بين القول الشعري والتلفظ النفسي	ترجمة : ماهر شفيق فريد .	ع ٢ . ص ١٤٥ - ١٥٨
١٠٧	مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجميع	إعداد : أحمد بدوي	ع ١ . ص ٤٩ - ٥٨
١٠٨	مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين	عبد السلام المسدي	ع ٤ . ص ٤٩ - ٥٩
١٠٩	مملكة قسيلة ( عبد الوهاب اليان ) .	شكري محمد عباد	ع ٤ . ص ٢٥٥ - ٢٥٧
١١٠	مناهج النقد الأدبي بين الليارية والوصفية	عز الدين إسماعيل	ع ٢ . ص ١٥ - ٢٤
١١١	المنهج الأسطوري مقلنا	عبد الفتاح الديني .	ع ٣ . ص ١٠٥ - ١١٤
١١٢	موسم الهجرة إلى الشمال ( تجربة نقدية )	عز الدين إسماعيل	ع ١ . ص ٢٢٤ - ٢٢٩
١١٣	موقف من البيوتات	فريال جبوري غزول .	ع ٢ . ص ١٨٨ - ١٩٩

الرقم	اسم المقال	اسم المؤلف	الإحالة
١١٤	موقفنا من التراث (بقوة العدد) .	هيئة التحرير	ع ١ ، ص ٣١ - ٤٨
١١٥	مؤتمر رفاعة الطهطاوى رائد النهضة الثقافية	نصار عبد الله	ع ٣ ، ص ٣١٤ - ٣١٥
١١٦	مؤتمر الفولكلور والتنمية الاجتماعية .	نبيلة إبراهيم .	ع ٢ ، ص ٣١١ - ٣١٣
١١٧	النحو والشعر قراءة في دلائل الإعجاز	مصطفى تاحف	ع ٢ ، ص ٣٣ - ٤٠
١١٨	الترعة الصرفية في الشعر العربي الحديث	محمد مصطفى هندرة	ع ٤ ، ص ١٠٧ - ١٢٢
١١٩	نقد الرواية	فليفت . نبيلة إبراهيم	ع ٢ ، ص ٢٨٢ - ٢٩٢
١٢٠	النقد العربي القديم والحديث	عبد القادر القط	ع ٣ ، ص ١٢ - ٣١
١٢١	هذا العدد	التحرير .	ع ١ ، ص ٥ - ٨
١٢٢	هذا العدد	التحرير	ع ٢ ، ص ٩ - ١٤
١٢٣	هذا العدد	التحرير	ع ٣ ، ص ٦ - ١٢
١٢٤	هذا العدد	التحرير	ع ٤ ، ص ٩ - ١٠
١٢٥	الفرسيوطيك ومعضلة شعر النص	نصر أبو زيد	ع ٣ ، ص ١٤١ - ١٥٨
١٢٦	عدم المحلة	رئيس التحرير	ع ١ ، ص ٤
١٢٧	هذه المحلة ولقدما الأذى .	أحمد عطية	ع ٤ ، ص ٣١٥ - ٣١٧
١٢٨	راسد وعطرون بحراً (أحمد فسيون)	محمد بدوي .	ع ٤ ، ص ٢٤٩ - ٢٥٣
١٢٩	وحدة التراث	شوقي ضيف	ع ١ ، ص ٩ - ١٨
١٣٠	وجهة نظر حول لفظي الغلل والتشبيب	عبد بدوي	ع ٤ ، ص ٢٣ - ٣٨

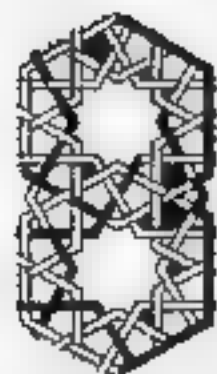


## فصول

شهرس المؤلف

اسم المؤلف	الرقم الأساسي	رقم العدد والملاحظات
- إبراهيم حنابلة (ترجمة)	1	ع 3 ص ٢٢٣ - ٢٤٠
- إبراهيم عبدالرحمن محمد	١٤	ع ١ ص ٥٩ - ٧٣
	٤٤	ع ٣ ص ٢٤١ - ٢٥٧
- أحمد بن علي بن محمد	٩٧	ع ٤ ص ١٩٣ - ٢٠٩
	١٠٥	
- أحمد علق	١٢٧	
- أحمد بن مصطفى	١٠١	ع ٤ ص ٢٦٣ - ٢٦٥
- أحمد كمال ركني	٤٦	ع ٢ ص ١١٥ - ١٢٥
	٤٥	ع ٤ ص ٩١ - ١٠٩
- أحمد مستجير	٩٢	ع ٤ ص ٢٨٦ - ٢٨٩
- أحمد بن عثمان (ترجمة)	٩	ع ٣ ص ٧٩ - ٩٩
(تأليف)	٥٧	ع ١ ص ٣٢٢ - ٣٣٠
(عرض)	٢	ع ٤ ص ٢٧٩ - ٢٨٥
(ترجمة)	٣	ع ٢ ص ٢٠١ - ٢٢١
- أمينة رشيد	٦٩	ع ٣ ص ٤١ - ٥١
- أنجيل بطرس سمعان	٥٤	ع ٣ ص ٢١٩ - ٢٣٢
نفسه ، أميل	٧٠	ع ٣ ص ٥٥ - ٦٤
- بهاء جاهلي	٧٩	ع ٤ ص ٢٩٠ - ٢٩٣
برهان - سي	٦	ع ٢ ص ٧٨ - ٨٣
- التحرير	١٢٦	ع ١ ص ٥ - ٨
	١٣٢	ع ٢ ص ٦ - ١٤
	١٢٣	ع ٣ ص ٦ - ١٢
	١٣٤	ع ٤ ص ٦ - ١٠
- تمام حسان	٣٩	ع ١ ص ٨٧ - ١٠٥
- لقاء المنس الوجوه (عرض)	٦١	ع ٣ ص ٣٠٤ - ٣٠٨
	٦٤	ع ٢ ص ٢٨٨ - ٢٩٠
	٦٢	ع ١ ص ٢٩٧ - ٣٠٠
	٦٥	ع ٤ ص ٢٩٦ - ٣٠٢
	١٦	ع ٤ ص ١٢٣ - ١٤٨
- جابر عصفور	٩٤	ع ٣ ص ١٦١ - ١٧٧
	٨٨	ع ٢ ص ٨٤ - ١٠٠
	٤٢	ع ١ ص ٧٤ - ٨٥
- جولدماي ، لوبان	٨٥	ع ٢ ص ١٠١ - ١١٢
- حسن البنا (عرض)	٨٩	ع ٢ ص ٢٥١ - ٢٥٤
- حسن حقل	٣٨	ع ١ ص ١٢١ - ١٣٧
	٤٠	ع ١ ص ٢٣٤ - ٢٤٠
	٤٧	ع ٤ ص ٣٠٥ - ٣١١
- هادي محمود	٩٨	ع ٤ ص ٢١٩ - ٢٢٥
- حمدي السكوت	٧٥	ع ٤ ص ١٦٣ - ١٧٢
- خاتمة سعيد	٥٥	ع ٣ ص ٢٨٩ - ٢٩٢
- رمسيس عوض	٢٤	ع ٣ ص ٢٠٥ - ٢١٧
- رئيس التحرير	١٢٦	ع ١ ص ٤
	١٨	ع ٢ ص ٥
	١٩	ع ٣ ص ٥
	٢٠	ع ٤ ص ٤ - ٥
- زكي نجيب محمود	١٠٠	ع ١ ص ١٩ - ٢٤

مكتبة  
مكتبة  
مكتبة



فصول  
فصول

فهرس المؤلف

رقم العدد والصفحات	الرقم الأساسي	اسم المؤلف
٢٦٨ - ٢٦١ ص ٢٤	٦٠	- سامي عتبه
٢٨٠ - ٢٧٣ ص ٣٤	٦٨	
٧٨ - ٦٧ ص ٣٤	٧٦	- سلهة أحمد أنسد
٢٦٢ - ٢٥٩ ص ٤٤	٢١	- سعد الدين حسن
٢٨٥ - ٢٧٩ ص ٤٤	٢	- سلس الحضره المومى (تأليف)
١٤٣ - ١٣٢ ص ٢٤	١٢	- سليمان العطار (ترجمة وتقديم)
١٠٣ - ٩٩ ص ٣٤	٤٣	- سمير مرجان
٩٦ - ٧٩ ص ٣٤	٩	- سيجر - سيزر
٢٦٠ - ٢٥٦ ص ٢٤	٧٨	- سيد حامد الشاج
٢٧١ - ٢٦٧ ص ٣٤	٦٥	
٢٠١ - ١٩٢ ص ١٤	٢٦	- سورا قاسم
٦٤ - ٥٥ ص ٣٤	٧٠	(ترجمة)
٢٢٩ - ٢٢٤ ص ٢٤	١١٢	
٢٨٦ - ٢٨٢ ص ١٤	٣٥	- شامت - روزون كسيف
٢٨٧ - ٢٨٥ ص ٢٤	٦٣	- شاكز عبد الحميد سليمان
١٩٩ - ١٨٨ ص ٢٤	١١٣	- شكرى عباد
٥٨ - ٤٩ ص ١٤	١٠٧	
٢٤٥ - ٢٣٨ ص ٢٤	١٧	- شكرى عافى (عرض)
١٨ - ٩ ص ١٤	١٢٩	- شرق صيف
١٧ - ١١ ص ٤٤	٩٣	
٧٦ - ٦٥ ص ٢٤	٧	- صدى حافظ
٢٣٣ - ٢٢٢ ص ١٤	٣١	- صلاح فضل
٢١٨ - ٢٠٩ ص ٤٤	٧٦	
٢٣٣ - ٢٢٧ ص ٤٤	٢٥	- طه وادى
١١٩ - ١٠٦ ص ١٤	٣٤	- عاطف جوده
٢٣٩ - ٢٣١ ص ٢٤	٢٧	- عبدالحميد حواس
١٥٨ - ١٤٥ ص ٢٤	١٠٦	- عبد السلام السدى
٢٥٨ - ٢٥٥ ص ٤٤	١٠٩	- عبدالفتاح المهدى (تأليف)
١٩١ - ١٨١ ص ٣٤	٤٩	(ترجمة)
٣١ - ١٣ ص ٢٤	١٢٠	- عبدالقادر القط
٢٤٠ - ٢٣٤ ص ١٤	٤٠	- عبدالمعظم فابك (عرض)
٢٢ - ١٩ ص ٤٤	٧٢	- عبدالوهاب الياق
٣٨ - ٢٣ ص ٤٤	١٣٠	- عبد بدوى
١٢٢ - ١١٥ ص ٢٤	٨٧	- عبد الرابى
١٩٠ - ١٦٦ ص ١٤	٥١	- عز الدين عاصم
٢٤ - ١٥ ص ٢٤	١١٠	
٥٩ - ٤٩ ص ٤٤	١٠٨	
١٦٤ - ١٥٦ ص ١٤	٣٧	- عز الدين فوده
٢٨٠ - ٢٦٧ ص ١٤	١٠٣	- عزت قرى
١٥٣ - ١٣٩ ص ١٤	٣٦	- حلت الشرقاوى
٢١٨ - ٢٠٣ ص ١٤	٥٠	- على عبرى زايد
٢٩٦ - ٢٩٣ ص ٣٤	١٠	
٣٥ - ٢٦ ص ٢٤	٣٣	- فرج أحمد فرج
٢٧٩ - ٢٧٢ ص ٢٤	٨١	- فرات سمورى خول
١١٤ - ١٠٥ ص ٣٤	١١١	
٢٤٧ - ٢٤٣ ص ٤٤	٩٦	
٣٠١ - ٢٩٨ ص ٣٤	٥٨	- فراد أحمد
٣١٤ - ٣١٢ ص ٤٤	٩٠	- فراد حواره
٣٠ - ٢٥ ص ١٤	١٣	- فراد زكريا

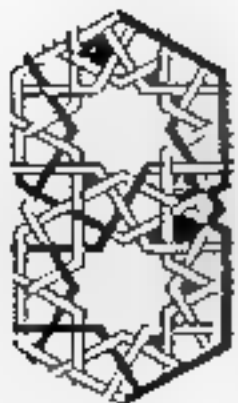


فصول



فهرس المؤلف

رقم المؤلف	الرقم الاساسى	رقم العدد والصفحات
- فزاد كامل (عرض وتعليق)	٦٦	ع ١ ص ٢٥٠ - ٢٦٠
- كاول ، فاسى	٨٠	ع ١ ص ٢٨٧ - ٢٩١
- كلوبير ، رولف	٨٦	ع ٤ ص ٢٧٤ - ٢٧٨
- كمال أبو ديب	٢٢	ع ٤ ص ١٢ - ٩٠
- ماجيلولا ، روبرت	٤٩	ع ٣ ص ١٨١ - ١٩١
- ماهر شقيق فريد	٥	ع ٤ ص ١٧٣ - ١٩٢
	٢٩	ع ٢ ص ٢٤٦ - ٢٥٠
	٤١	ع ٤ ص ٣١٧
(ترجمة)	١٠٤	ع ٣ ص ١٩٣ - ٢٠٣
- محمد أبو دومة (عرض)	٣٥	ع ١ ص ٢٨٢ - ٢٨٦
- محمد بدوى	١٢٨	ع ٤ ص ٢٤٩ - ٢٥٣
	٥٥	ع ٣ ص ٢٨٩ - ٢٩٢
- محمد زكى المشاوى	٨	ع ٤ ص ١٤٩ - ١٥٤
- محمد فخر أحمد	٧٤	ع ٢ ص ١٦٠ - ١٦٦
	٥٢	ع ٤ ص ٣٩ - ٤٧
- محمد مصطفى هندارة	١١٨	ع ٤ ص ١٠٧ - ١٢٢
- محمد يوسف عبدالعالم (عرض)	٩٢	ع ٤ ص ٢٨٦ - ٢٨٩
- محمود الربيعى	١٠٢	ع ٤ ص ٦١ - ٧١
- محمود على مكى	٧٧	ع ١ ص ٣٠٤ - ٣٢١
- محمود عباد	١١	ع ٢ ص ١٢٣ - ١٣١
- محمد الدين أحمد حسنى	٩٩	ع ٢ ص ٥٢ - ٩٣
- منحت الجيار	٩١	ع ٤ ص ٢٣٤ - ٢٤١
(عرض)	١١٤	ع ٣ ص ٢٨٢ - ٢٩٢
- مصرى عبد الحميد حنوزة	٥٦	ع ٢ ص ٣٦ - ٥٠
- مصطفى لاصف	١١٧	ع ٣ ص ٣٣ - ٤٠
- موزيس أبو ناصر (تأليف)	١٧	ع ٢ ص ٢٣٨ - ٢٤٥
- نادية الخولى	٥٨	ع ٣ ص ٢٩٨ - ٣٠١
- نيلة ابراهيم (تأليف)	٢٨	ع ٢ ص ١٦٨ - ١٨٠
	١٦	ع ٣ ص ٣١١ - ٣١٣
(عرض)	٨٦	ع ٤ ص ٢٧٤ - ٢٧٨
- نصار عبدالله	٦٧	ع ١ ص ٢٦١ - ٢٦٦
	٤٨	ع ٢ ص ٣٠٠ - ٣٠١
	١١٥	ع ٣ ص ٣١٤ - ٣١٥
- نصر حامد رزق (عرض)	٥٣	ع ١ ص ٢٤١ - ٢٤٩
- نصر أبو زيد	١٢٥	ع ٢ ص ١٤١ - ١٥٨
- نعم عطية	٩٥	ع ٢ ص ٢٧٠ - ٢٧١
	٢٣	ع ٤ ص ١٥٥ - ١٦١
- هدى الصده ، بهاء جلعلى	٧٩	ع ٤ ص ٢٩٠ - ٢٩٣
- هدى رضى	٨٢	ع ١ ص ٢٩٢ - ٢٩٦
	٨٣	ع ٢ ص ٢٨٠ - ٢٨٣
	٧٣	ع ٢ ص ١٨١ - ١٨٩
	٥٩	ع ٣ ص ٣٠٢ - ٣٠٣
	٣٢	ع ٣ ص ٢٦١ - ٢٦٥
	١	ع ٤ ص ٢٩٦ - ٢٩٧
	٨٤	ع ٤ ص ٢٩٤ - ٢٩٥
	٣٠	ع ٤ ص ٢٦٦ - ٢٧٣
- وليد منير	٤	ع ٣ ص ٢٣٣ - ٢٤٠
- ويليك ، ريبه	١٠٤	ع ٣ ص ١٩٣ - ٢٠٣
- وميزات ، و . (ك)	١٠	ع ٣ ص ٢٩٣ - ٢٩٦
- يسرى العزب (عرض وتعليق)		



فصول



# دارالفتك العربى

بيروت - لبنان

## أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

■ تأسست في أواخر العام ١٩٧٤ خدمة لـ ٥٦ مليون طفل وفي عرب في حدود دراسات قام بها المتخصصون بشئ فروع التربية

■ يتم باللغة العربية (٤ - ١٨) عاماً

■ تساعد الطفل ، الذى العربى على بناء شخصيته وتنمية طاقاته ليكون أكثر قدرة على مواجهة متطلبات الحياة على مستوى بناء شخصيته والقيام بدوره في وطن عرب موحد

■ تساعد الطفل / الذى العربى على تنمية ذوقه الذى وطعم إليه بأسلوب بسيط وحقائق مبادئ العلوم الطبيعية والاجتماعية في ضوء البيئة العربية خصائصها التاريخية والجغرافية المعبرة

■ تقدم الشاعرة والرائد والمنتزع قصة طلائع النهضة العربية لبناء وعلمياً وأدبياً وتنمية لاهمهم الوطنية والقومية والإنسانية من خلال قرية حديثة مرتبطة بوقت العرب الكبير وفصائله الصغيرة



■ يساهم في إحياء السلاسل أدباء وعلماء وفنانون عرب أصدرت السلاسل التالية :

٥ - سلسلة الكتب العلمية المبسطة (١٠ كتب)

أول سلسلة من نوعها في الوطن العربى تنشر مواهبها من معرفة البيئة العربية وتصدر في ثلاث سلاسل : البيئة العربية - العرب والعلوم ، و العلوم والإنسان  
صدر منها : « بيتنا ما هو ؟ » ، « الصحراء والحيطة » ، « هذا أنا » ، « حكايات الأعداد » ، « الفناء » ، « الحبيب علمية »

مركز خلدون للدراسات والبحوث

١ - سلسلة المبطل للأطفال (٣٠ كتاباً) :

( كزبا نصر ، سليم بركات ، إبراهيم طهري ، ليلى بدر ، كمال عبد الحميد ، نوري زباد )

٦ - سلسلة من حكايات الشعوب (١٦ كتاباً)

٢ - سلسلة طوس قرح (١٧ كتاباً)

٧ - سلسلة حكايات عن الوطن (٦ كتب)

٣ - سلسلة الألق الجديدة (٤ كتب)

٨ - سلسلة للمصنفات الفنية

كتبها : هادي كمال ، زكي المارديني ، حسين ، محمد محبوب ، محمد بونجي

أول مجموعة من المصنفات الفنية للأطفال العرب صدر منها ١٢ ملصقاً بالألوان الكاملة

٤ - سلسلة الروايات العلمية

٩ - سلسلة للمصنفات التعليمية

أول سلسلة من نوعها في المكتبة العربية عندما الكاتب صنع الله إبراهيم

تعالج في قصص متنوعة موضحة بصور فوتوغرافية الموضوعات التالية

- ألوان السونة لدى الكائنات الحية من حشرات وسمك وطيور ورجل وكائنات دقيقة

- أسرار العمليات الحيوية في طبيعة وفي جسم الإنسان صدر منها : « عندما جلست التفكير تنظر » ، « البرق في دائرة مستمرة » ، « يوم حادث للفلك القديمة »

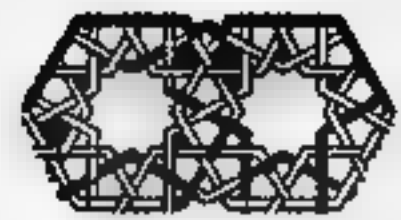
يصدر قريباً : « الفلك بيني عند الغروب » ، « زخرفة الظهور يقابل الفلك المنزلي » ، « البحر الأخضر »

أول سلسلة من نوعها قدم « الحروف » ، « الأرقام » ، « الأشكال » ، أعدتها هادي حجازي

يصدر قريباً

- مكتبة الأدب المعاصر  
- مكتبة التاريخ





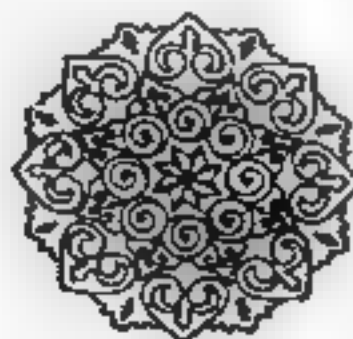
viously read Eliot and found that his spiritual crisis resembles some aspects of their own crisis, but they have also recognized that Eliot's crisis is not really theirs. It is important, at this point, to point out the radical difference between the murder of Salah 'Abd al-Sabur's al-Hallāḡ in Baghdad, and the murder of Becket in Eliot's *Murder in the Cathedral*. It is also interesting to note the counter note struck in Adonis' poem «The Vacuum» vis-à-vis that of Eliot's «The Waste Land»

All this seems to emphasize the influence of Western poetry on contemporary Arabic poetry, which goes as far back as the beginnings of Modern Arabic poetry. This is one of the major topics of comparative literature. Hamdi al-Sakkut's comparison of Satan in the writings of Milton and al-'Aqqād reveals that al-'Aqqād was influenced by the image of Satan as depicted in Milton's *Paradise Lost* and specifically with the romantic interpretation of Shelley's Satan. Similarly, Mahir Shafiq Farīd's study entitled «The influence of T.S. Eliot on Modern Arabic Poetry» falls within the same area. Both

studies raise controversial issues. As for Hamdi al-Sakkut, he highlights the non-Islamic and the non-Arabic (foreign) features of al-'Aqqād's Satan and its similarity to the Western image of Satan that evokes sympathy for its rebelliousness. Mahir Shafiq Farīd, on the other hand, goes against the widely accepted opinion that our poets and critics' attempts to imitate Eliot have been for the most part insignificant. We would like to pose the following question here, were these poets and critics merely influenced by Eliot or were they actually imitating him? Was it a wild goose chase on their part to do so or was it merely an experiment?

The round table discussion of this issue entitled «Issues in Contemporary Arabic Poetry» broaches a number of these problems. All this, and much more, is presented in this issue. However, it is high time for the reader to take on the task of reading it.

Translated by Mahmud Ayad And Dustin Cowell.



# THIS ISSUE ABSTRACT

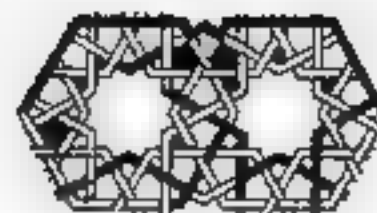
types of symbols are the tensions set up between the voices of the poet and the voice of the character representing the mask, — as well as the multiple temporal dimensions of the mask itself.

These two features give us a clue to the understanding of the mask of Mihyar al-Dimishqi. The latter feature helps us to discover the imaginative qualities of Mihyar al-Dimishqi which transcend the past and the present, while the former helps us to pinpoint the mythological elements making up the mask. Within this framework, we turn our attention to the four elements of the universe (fire, water, air and earth) which function as symbolic clues to the basic meaning of the mask. The meaning of the mask is tantamount to Adonis's attitude to the world in which he lives. It is a signifier that recurs throughout all of Adonis' poems, even though not always explicitly mentioned.

The final part of this issue shifts from Contemporary Arabic poetry to Western poetry, allowing us to view some aspects of Contemporary Arabic poetry from a different perspective. In this sense, Muhammad Zaki al-'Asmawi's entitled, «The Crisis of Poetry in Modern Times», is related to our main topic. He focusses on the close relation between poetry and the variables of the age. This takes us back to the oft-repeated statement about the relationship between changes in poetry and changes in the rhythm of life. Al-'Ashmawi states that the crisis of poetry in modern times is part and parcel of contemporary man's crisis in his conflict with values. This crisis can not be separated from scientific progress and the domination of materialism over human thought at the outset of the twentieth century. The article deals with three English-language poets, W.B. Yeats, D. H. Lawrence, and T.S. Eliot, these three poets intellectually represent one of the major eras in the development of modern literature. Their writings reveal the clear cut opposition between their ideals and the reality in which they lived. Despite the attempt to reconcile ideals with reality, the crisis continued to be clearly

felt, in, the literary production of W.H. Auden, Stephen Spender and Day-Lewis and others. What happened in England happened elsewhere. The crisis became more serious in the post second World War era, when Freudism and Surrealism became more pronounced. All these movements indicate that many poets were suffering from a severe intellectual and psychological crisis, probably the worst crisis in history of European civilization.

It is only within this context, then that we can understand talk about the rebellion against convention in European poetry. Surrealism can be seen as a cry of protest against convention, while «automatic» writing may be seen as a way of pulling down a stagnant intellectual world. Na'im 'Atiya has written an article entitled «Automatism in Modern Poetry» in which he describes automatism as a form of spontaneous, uncontrolled, and non-rule-governed writing. The conscious mind does not pre-determine the topic of such writing. It is the unconscious mind that freely and automatically produces an overflow of words totally contradicting logical thinking. Such a language is indeed a strange one, as it does not follow any of the rules of ordinary writing. The poetry written in this way appears to be meaningless in the traditional sense. However, such poetry continues to have some form of meaning because it is related—at least at the level of the unconscious—to all of human existence. Such poetry leads us to a semi-dream world where unidentifiable and exotic creatures exist and where the conscious mind is relieved of its role as censor and falls under the control of the unconscious. In spite of the difficulty of such writing and its obvious pitfalls, it represents a form of writing where vision is dominant and where the order of things breaks down to reveal rebellion as the major recurrent theme. Obviously, readers of Adonis may have come across Arabic manifestations of this type of writing, a fact which illustrates some similarity between Arabic and Western poetry. It is clear that Arabic poetry has been influenced by the crisis of Western poetry of which al-'Ashmawi describes. Some Arab poets have ob-



similarity to what Lucien Goldmann calls «visions of the world».

This similarity had led Kamal Abu Dīb to highlight the conscious vision of the role of the poet or the hero in history in al-Sayyūb's poem and the way in which the structure of the poem develops the absurdity of this vision. This absurdity hinges upon the disappearance of the role of the hero in history and the inability of art to change the world. The linguistic analysis of the minor structures in Adonis' poem focuses our attention on the vision of the world embodied in the poem. This vision is related to belief, quest, questioning, adventure and anxiety—all of which are elements essential to a transcendental life. It is a vision formulated by absurdity a group of Arab scholars in response to the underdevelopment of contemporary Arab culture. This analysis of systems and structures highlights the meanings generated by the text as well as the surrounding structures from which the text has been generated. Such an analysis is mainly interested in the close relation between the system and the main vision conveyed in the text. It seems that the structural function of systems is a changeable one, which may either highlight the visions conveyed by the poem or hinder the development of such a vision. The matter does not however, end there and we are left with an endless number of possibilities which cannot be definitively answered without further textual studies.

Ahmad Kamā. Zakī studies the relationship of poetry to mythology within the framework of the mythological interpretation of modern poetry. The author states that the poetic symbol can invoke archetypes through the unconscious. The analysis deals with myths as they are transformed into allegories representing one of the components of the contemporary poet's vision of the world. The author deals in depth with two modern poets' use of mythology, in particular Salah 'Abd al-Sabur and al-Bayātī. The study is primarily evaluative and comes out against the merely decorative use of mythology and mythological symbols in poetry.

Muhammad Mustafa Haddara discusses the Sufi elements in contemporary poetry. The author sees Sufism in its general human context as a systematic introspection of a spiritual experience. Haddara gives equal weight to the role played by the romantic movement—especially in the Sudan and among the poets of the Diaspora—and contemporary poets in bringing Sufi concepts to the fore in poetry. The author points out that Sufism is closely related to a number of phenomena, namely — (1) a withdrawal from the materialism and cruelty of life, (2) loss of ego, (3) insight, or the ability to see present things in a way that differs from their appearances, (4) the ability to delve into deeper levels of the human soul, (5) pantheism, a philosophical stance implying the existence of a higher being apparent in the essence of things, (6) the defiant attitude held in common by Sufi poets and contemporary poets, (7) the language of symbols common to both the Sufis and contemporary poets, especially in the poems of masks in which the poet speaks through the words of Bishr il-Hāfi, il-Ghazālī, il-Sahrawardī, and Ibn 'Arabi.

The mask is a symbol that the contemporary Arab poet assumes in order to give himself a certain psychological distance, thereby achieving a greater sense of neutrality or objectivity. It helps him control the spontaneous overflow of his self, without obscuring his own attitude toward his age.

Mask poems have become common in Contemporary Arabic poetry. A comprehensive study of this phenomenon is difficult owing to the vast number and kinds of masks, and we must therefore content ourselves with a selection of the most significant masks. This is why Gābir 'Asfur decides to deal with a single mask in his article entitled, «The Mask in Contemporary Arabic Poetry», namely the mask of Miḥyār al-Dimshqī in Adonis' poetry. However, the choice of a single mask for study does not free the author from the necessity of defining the features of masks in contemporary Arabic poetry. Amongst the most important features of the use of masks distinguishing this literary technique from other



# THIS ISSUE

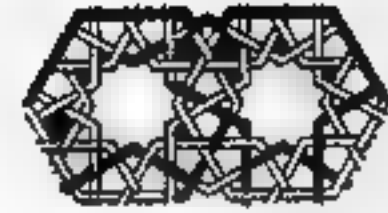
## ABSTRACT

Some poets try to relate these «poetic visions» to their «ideologies», whereas others try to turn these visions into a storm that overthrows the stable system of things. In both cases, these visions have epistemological and moral dimensions. Whether poetry is considered a dream or knowledge, in both cases it can be seen as both inspiration and an agent which provides the recipients with new experiences which enable him to obtain a deeper perception of things and to realize a moral triumph over the self and freedom from the imprisonment of all that is fixed and immutable. Therefore, poetry for the contemporary poet is a commitment not only to a moral triumph over the self, on the individual level, but also a commitment to revolution on the social level, in which case the poet unites with the revolutionary. Whether commitment in poetry is moral or political, it remains closely allied with an incessant creation of an ever-changing reality which refutes immutability and stagnation. But such continuous creativity cannot be achieved without a continuous development of language, that is to say, by moving from referential language which stands for acceptance, to symbolic language, which represents innovation. Hence distinct and outstanding changes in language seem to be conscious attempts on the part of the contemporary poet to pull down the established structures of consciousness and to re-establish new ones. There is no doubt, that symbolic language will shock the recipient, yet this shock is a pre-condition put forward by the contemporary poet in order to achieve his goals, which are tantamount to the changing of the recipient and of reality.

The contemporary poet's consciousness of the importance of language parallels the critic's recognition of the importance of the language of the contemporary poem. This consciousness of the importance of language has instigated an analysis of the linguistic relations in the poem, as a means to perceive its meaning. On the other hand, it has instigated an in-depth analysis of the patterns or structural elements that make up the poem. Mahmud Rabi's study entitled, «The language of Contemporary Poetry», presents an «applied model» for an

analysis of a poem by Faruq Shusha entitled «They Couldn't Be More Beautiful than Your Eyes». Rabi's analysis is based on a number of basic principles. Firstly the language of literature is not just a means to an end, but the end itself. Secondly, poetic meaning does not exist outside the linguistic structure of the poem but is part and parcel of it. Thirdly, there is no way to succeed in the analysis of a poem except through the analysis of the whole poem. Fourthly, there is the dire need for the patient and exact analysis of each word, phrase and sentence. From this perspective each poem reveals a wealth of spiritual and intellectual dimensions, there being no other way of discovering all these except through a careful and exacting linguistic analysis. Mahmud Rabi delves in depth into Faruq Shusha's poem to reveal the linguistic structures that transform this poem into a symbol for the quest of the individual to re-unite himself with a new self. This new self could be a beautiful girl, or anything else. It is not important in Mahmud Rabi's opinion to attain a specific answer about the definitive meaning of the poem. What is important is the ability to delve into the complex linguistic structure of the poem.

Kamal Abu Dīb seems to adopt critical presuppositions similar to those of Mahmud Rabi. He goes beyond these postulates, however, and we find that we are facing a confrontation between structuralism and the «New Criticism». His article, «Structures and Systems» is a development of a previous study undertaken by the same author, in which he stresses the importance of the «tertiary system» in literary works in particular and in human thought in general. He has attempted to discover in the present study the distinguishing systems in three poems by Badr Shakir al-Sayyāb, Yusuf al-khalīl and Adonis. The author affirms the importance of the function of these patterns in these poems, not only in terms of their meaningfulness or unmeaningfulness but mainly in terms of their total effect within the poetic structure and their function in developing the poem and the vision it conveys. What is interesting about this analysis is its



encampment is a spot for the appearance of the beloved, and the beloved is the prophet or God. Whether the encampment is a symbol of an earthly or a spiritual world, it remains a symbol for a long lost time or place, a recurring dream or a longing to transcend time and place. Thus the fading traces of the encampment are closely related to the love theme (al-Tashbīb). Al-Tashbīb is also a longing for transcending the bounds of time and place, when the poet finds himself surrounded by night, his passions and his troubles. Al-Tashbīb in this sense is an invocation and a nostalgia and a longing for the other sex in a cruel society and a hostile environment. It is nostalgia for another place and time where re-union and self-fulfilment are achieved instead of separation and abandonment.

This interpretation which 'Abdūh Badawī presents concerning the abandoned encampment is not really new. It corresponds to earlier interpretations. The ancient critic Ibn Qutayba had postulated several functions for the prelude among them an invocation to the listener's attention. 'Abdūh Badawī, like previous scholars postulates several additional functions. He sees the prelude as playing a symbolic function related to the primary meaning of the ode. It is from this perspective that Muhammad Fatūh discusses the function of the prelude in the modern poem. He stresses from the very beginning that the prelude could have a number of functions in «the modern poem, each time revealing a type of duality springing from the subjectivity and motives of the creator, on the one hand, (i.e. his creative urge) and the objectivity of the medium which gives form to this creativity, on the other hand (i.e. the poetic forms established by the tradition). This duality points to the past as well as to the present, relating the poet's experiences to his tradition, which the poet tries to formulate so as to enter into communication with the reader by means of the inherited poetic medium. In such a way Mahmud Hasan Isma'īl replaces the motif of the pain of love

passion with the suffering of the creative experience in his preludes. Thus his preludes seem to be an artistic invocation or prayer to the much sought muses of poetic inspiration. For the modern poet the abandoned encampment theme is often symbolic of artistic creativity. We see, for instance, how in the poetry of Salah 'Abd al-Sabur the prelude is tantamount to the journey of poetic meaning to the poet. Thus the quest of the poet for the beloved is replaced by the quest of the meaning for the poet himself. In al-Sayyāb's «An Ode to the Ruin», there is a close relationship between al-Tashbīb and the element of ruin, which triggers the myth of resurrection. Just as al-Sayyāb and Salah 'Abd al-Sabur find new functions for elements of the poetic tradition, so did the poets of the preceding school — Mahmud Hasan Isma'īl, Ibrāhīm Najī and 'Alī Mahmud Taha.

What, then is the contemporary poet's concept of poetry? This concept differs from one poet to the other. There is, however, some shared common ground among contemporary poets concerning the concept of poetry. 'Izz al-Dīn Jama'ī traces this concept in the writings of contemporary poets. He starts with what poets have said about the moment of the birth of the poem, which affirms that the actual birth of the poem is not but a late stage in its life. And that the poem-upon its birth becomes an entity independent of its creator or composer. The independence of the poem and its existence as a separate entity, contradicts the romantic concept which views a poem as an expression of the poet's emotions. It also contradicts the classical concept that views a poem as a mimesis (or imitation) of events occurring before it in time. Just as this independence stresses that poetry is a creation of reality and not an imitation or an expression of it, it likewise affirms that the poet does not separate himself from reality, on the contrary, he deals with reality on the basis of a conceptual vision which he transforms into «a poetic vision», which in its turn transforms both the poet and reality

# THIS ISSUE ABSTRACT

This dialectic of approaches encompasses the entire issue, including the round table discussion, the critical experiment and articles in the section entitled, «The Literary Scene».

Shawqi Dayf's study entitled «The Old—New in Arabic Poetry» is the initial article in this issue. The author argues that true poetry is only that which is absolute, that is to say, that which transcends the limits of time and place, for poetry, unlike science, deals with the unchangeable aspects of human nature and humanity. According to Shawqi Dayf, truths concerning human nature are immutable and unchangeable in essence and thus poetry that deals with such truths is immortal. Such poetry could be considered old in terms of the time of its composition and appearance but it is new in terms of the time of its influence. Poetry usually broaches the immutable and unchangeable aspect of human nature and this is its most important and vital characteristic. As for poetic imagery and formal structural elements they are tantamount to the vehicle of the content that which gives it life and keeps it interminably alive. Panegyric poetry which has been rejected by a large number of critics who consider it hypocritical, opportunist and a way of making a living through flattery. In his defence of ancient panegyric poetry Shawqi Dayf points out that it depicts immortal examples of Arab poetry throughout the course of history. He goes on to describe how the amatory prelude portrays the immortal emotion of love and aside from the depiction of military glories and talk about love and the beloved — how these poems present philosophical statements summarizing the experience of poets and their view of life from the pre-Islamic age on down. Therefore panegyric poetry eternally lives in the Arab consciousness and will continue to be suitable for the present and forthcoming generations, in as much as it embodies the invincible aspects of the Arab soul and conveys the immutable and unchangeable aspects of humanity.

This constancy or immutability of which Shawqi Dayf talks is the very same thing that Abd al-Wahhāb al-Bayātī tries to escape from and reject. He therefore in his study entitled «The Contemporary Arab Poet and Tradition» is bent on emphasising that tradition is not absolutely invariable nor just an accumulation of experiences or knowledge. Tradition is not only the living past; rather it represents a continuous process of re-evaluation in which the poet re-evaluates the past while simultaneously reformulating the present and the future through his creative act. Therefore, tradition does not just represent «what was», it also represents «what is» and «what will be». The poet attempts to view tradition from the perspective of the present so as to be able to re-evaluate the past in his attempt to understand the direction of the future. Any attempt to return to the tradition carries with it the seed of a new and different perspective that may possibly reformulate the past and potentially contribute to enriching it with fresh interpretative dimensions springing from the present.

In his interpretation of the amatory prelude of the pre-Islamic ode and its theme of the abandoned encampment once inhabited by the absent beloved Abduh Badawi, viewing the past from the perspective of the present, concurs with some of what Shawqi Dayf has to say, yet he stresses the feelings of nostalgia for the long lost place which dominates the poet's discourse about the abandoned encampment. The encampment becomes a symbol for a lost time and world that the poet long to regain. His feelings of sorrow and despair for the loss and ruin this world prevail. This over-riding nostalgia is characterized by a deep melancholic mood, which has no place for a note of cheer for the newly-established towns or newly-built palaces. This nostalgia so closely related to the abandoned encampment theme, corresponds to a longing for the absolute truth or a sublime world. Thus for the sufi poet this motif became a symbol. For the latter, the ruined

# THIS ISSUE

## ABSTRACT

---

The two previous issues have dealt with the major contemporary approaches of literary criticism. At this point we turn our attention to literary genres, beginning with this issue with poetry. This, however, does not mean that this periodical has reversed its policies or has ceased dealing with the issues of the methodology of literary criticism: it means rather that we are shifting our focus from the theoretical issues and philosophical controversies to applied criticism and textual analysis. However, applied criticism necessarily entails issues of methodology and philosophical assumptions. In short, it is not possible to separate both aspects of literary criticism. Therefore, the methodological problems that we have previously discussed are still with us, reflected by the various methodologies and assumptions sometimes conflicting upon which the different studies in this issue are based. The reader of the present issue may notice that the studies and papers presented here reflect differences in perspective, procedures and analytical tools. He may in fact note that the very same poetic texts are interpreted differently by various writers and seen to function differently.

The topic of the present issue is contemporary poetry, a subject which raises many controversies and which requires of us serious study to understand its relation to the tradition. Indeed, a proper understanding of contemporary poetry entails the study of other phenomena so that it may be placed within wider and more embracing contexts, enabling us to perceive this phenomenon in terms of both accident and essence.

This issue is divided into four main parts, each of which attempts to present an aspect of the topic. The first part deals mainly with the relation between the past and the present, that is the dialectic of the new and old in Arabic poetry and the contemporary Arab poet's attitude towards his tradition (*al-turāth*), and the use he could make of this tradition. The final part deals with the other side of the coin, that is the

relationship of contemporary Arabic poetry to Western poetry and the crisis of poetry in modern times, as well as the new forms which have arisen in recent times. The remaining studies deal with contemporary Arabic poetry in and of itself. Some of these studies are textual analyses dealing with the linguistic structures of Arabic poetry and their functions within the structures and systems of the text. The second group of studies deals with symbolism in this poetry and the role of the symbol in mythological and sufi poetry and the relation of the symbol to the literary mask.

This variety of approaches corresponds to the multiplicity of critical approaches discussed in the previous issues. Obviously, there is no harm in such multiplicity or variety of views and approaches, and there seems to be no escape from setting controversy in motion. The differences start with the labelling, for what some may call contemporary poetry, others call modern poetry. The first group thinks of contemporaneity as the ability to perceive the elements that transcend the age itself, linked with an attempt to grasp the transitory within the structures of consciousness, whereas the second group thinks of modernity with respect to modern literary production vis-à-vis ancient literary production, and the underlying tendency of modern production to set forth that which distinguishes it from that which preceded it. The concept of modern poetry is used by Ahmad Kamal Zaki, Muhammad Mustafa Haddara and Mahir Shafiq Farid in dealing with the poetry of Salah Abd al-Sabur, Adonis and their contemporaries. This same concept is used by Muhammad Fattuh in his study entitled «The Modern Poem» in which he broaches the work of Ali Mahmud Taha, Ibrahim Naji and Mahmud Hasan Isma'il. This same concept is even extended further to relate Eliot, Yeats and Lawrence, on the one hand, to the surrealists, on the other, in the studies by Muhammad Zaki Ashmawi and Naim Atiya.



مركز بحوث وتطوير علوم إيسدي

٧٢١١٢

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



Printed By:  
General Egyptian Book Organization, Cairo.

# FUSŪL

کتابخانه مرکزی  
بنیاد و ایتام الخیر الاسلامی

**Journal of Literary Criticism**

*Issued By*

**General Egyptian Book Organization**

*Chairman of Board of Directors*  
**SALAH ABD EL-SABOUR**

*Editor :*

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

*Sub. Editor :*

**GABER ASFOUR**

*Editorial Manager :*

**SAMI KHASHABA**

*Editorial Secretariate*

**ETIDAL OTHMAN**

*Lay Out :*

**FATHI AHMAD**

*Consultants*

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**Sh. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

## ISSUES IN CONTEMPORARY POETRY

**Vol. 1**

**No. 4**

**July 1981**

شماره کتاب	۶۱۱۶۲
ردیف کتاب	
تاریخ	۲۷/۳/۸۱



# أسرة سعيدة دائماً

لأنهم تسموا براسلينا



أسرة المستقبل

- الولد النجاسي
- صوبه امانه الموضوعية
- نيت (الواقى الذكرى)



جميع أسرة المستقبل



# FUSIL

Journal of Literary Criticism

4

ISSUES IN CONTEMPORARY  
POETRY